yeni sinema

1970 • sayı 30 • 12 lira



ÖN KAPAK / Z (COSTA GAVRAS)
ARKA KAPAK / BİR MİLLET UYANIYOR (MUHSİN ERTUĞRUL)

YENİ SİNEMA TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN ORGANI OLARAK ÜÇ AYDA BİR YAYINLANIR SİNEMA DERGİSİ SAHİBİ / TSD ADINA ŞAKİR ECZACIBAŞI SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ / ONAT KUTLAR BU SAYIYI HAZIRLAYANLAR / ARTUN YERES, TANJU AKERSON DERGİDE YAYIMLANAN YAZILARDAKİ DÜŞÜNCELERİNİN SORUMLULUĞU YAZARLARINA AİTTİR. DERGİYİ BAĞLAMAZ YÖNETİM YERİ / MİS SOKAK 12 ŞERİF HAN KAT 3 — BEYOĞLU İSTANBUL TEL: 49 87 43 ANKARA TEMSİLCİSİ / ABDULLAH NEFES, SİNEMATEK ANKARA BÜROSU, SELANİK CAD. TOKAY HAN 18 YENİŞEHİR ANKARA HER ÇEŞİT YAZIŞMA P K. 307 BEYOĞLU İSTANBUL İLÂN TARİFESİ / TAM SAYFA 1000.— TL., YARIM SAYFA 600.— TL., 1 4 SAYFA 350.-- TL. SAYISI ONİKİ, YILLIĞI KIRKSEKİZ LİRADIR DİZGİ ALFABE MATBAASI BASKI / FONO MATBAASI TEL: 27 70 14 BASKI TARİHİ / MAYIS 1970

SANSÜR KANGRENİ

Üzerinde yıllardır tartışılan «Filim Sansürü» sorunu, son aylarda çeşitli aktüel olaylarla, artık bir an önce çözümlenmesi gereken bir «kangren» olay durumuna geldi. Sinema sanatçılarından sinema yazarlarına, Televizyon yetkililerinden bakanlara, sinema seyircisi veya Sinematek üyesinden bizzat Sansür Heyeti başkanlarına kadar her çevreden sinema ile uzak yakın ilgili kişiler bu soruna bir çözüm yolu bulunması gerektiği noktasında anlaşmaktadırlar. Gerçekten şimdiki filim kontrol düzenimiz sayısız sakatlıkları, aykırılıkları, zararları, ölçüsüzlükleri mantıksızlıkları, kısaca çağa ters düzen bütün özellikleriyle toplum yapımız içinde bir ortaçağ kalıntısı gibi sırıtmakta, sansür düşüncesine en yatkın kafaları bile çileden çıkartacak sonuçları doğurmaya devam etmektedir.

Bugün sabahleyin kalktığınızda gazetenizin sütunlarının yarısını beyazlıklarla kaplı bulsanız ne kadar şaşırır, hele bu beyazlıkların nedeninin «Ulusal Basın Sansür Heyeti»nin marifeti olduğunu öğrenseniz nasıl bir dehşete düşersiniz. Oysa böylesine bir durum Abdülhamit zamanında okuyucu için de Devlet yetkilileri için de son derece normaldi. Bugün de buna benzer korkunç bir olay sürüp gitmekte, ama en radikal özgürlük taraftarları bile durumu normal karşılamasalar da büyük tepkiler göstermemektedirler. İstanbul ve Ankarada birtakım kurullar filimleri, senaryoları yargılar. Sinemateklerin, sinemaların, sinema kulüplerinin getirttiği en büyük sinema klâsiklerine anlaşılmaz gerekçelerle «dur» derken en bayağı sahnelerle dolu yerli veya yabancı rezalet ürünlerine yeşil ışık yakan kararlar alıyorlar. Romanları, hikâyeleri bir çok kez yayınlanmış ünlü sanat eserlerinden çıkarılan senaryolara izin vermiyor, en aşağılık piyasa romanlarının on beşinci kez yapılan uyarlamalarına «hadi geç» diyorlar. Bütün yeryüzü eleştirmenlerinin hayranlıkla söz açıp sinema tarihinin en büyük belge filimlerinden biri saydıkları «Yer Sarsılıyor/La Terra Trema» yasaklanıyor, romanları Çarlık Rusyasında bile yasaklanmıyan Dostoyevski'nin «Budala»sından çevrilen filim yasaklanıyor, bilmem kaçıncı baskısı yapılan «İnce Memed»in filme alınması yasaklanıyor,

bir düşünce ve sanat katliamı bazan sessiz, bazan gürültülü yıllardır sürüp gidiyor ve yetkili kişiler, kurucu meclisler, bakanlar, milletvekilleri, «bir an önce değiştirilmesi» gerektiğini söyledikleri halde 1939 YILINDAN BERİ SÜRÜP GELEN BU AKIL ALMAZ SANSÜR MEKANİZMASI HİÇ BİR NOKTASI DEĞİŞTİRİLMEKSİZİN AYNEN DEVAM EDİYOR.

Sorun, hukuki yönden çeşitli sakatlıklarla dolu. Ahlâki, estetik yönlerden kabulü imkânsız. Ama bütün bunlardan önce Türk vatandaşı, hangi mevkide, hangi kültür düzeyinde bulunursa bulunsun kendi kendine önce şu soruyu sormalıdır: «Ülkemizde suçları cezalandıran yasalar var. Sinemalarda gösterilen bir filimde suç unsuru varsa rejimin savcısı, yargı organları zaten bu suçu kovuşturacak, gösterilmesini yasaklıyacak, suçu işleyeni cezalandıracaktır. Tıpkı gazetelerde, kitaplarda, başka yayın araçlarında olduğu gibi. Öyleyse nedir bu işkence, bu filim, düşünce ve sanat katliamı?» Sorunu bu açıdan ortaya koyabilen vatandaş, sürüp giden sansür mekanizmasının korkunç sonuçlarını görünce dehşete düşecektir. Bulabiliyor musunuz, Budala romanını okuduğunuzda hiç bir toplumsal zarar söz konusu olmadığı halde, filmini görmenizin müthiş bir suç sayılmasının nedenlerini?

Burada, ülkemizdeki sansür mekanizmasının, bütün önyargı, alışkanlık ve kulak dolgunluklarının ötesinde, çıplak gözle bakıldığında ne kadar olağandışı, mantık dışı bir olay olduğunu belirtmek istiyoruz. «Toplum çıkarları», «küçüklerin zararlı yayınlardan korunması», «Müstehcenlik», «Devletin Yüksek Çıkarları» gibi şimdiye kadar filim sansürünü haklı göstermekte kullanılan ölçütleri bir yana bırakalım. Çünkü bu ölçütler öbür yayınlar için de söz konusudur, ama başka hiç bir yayın aracında sansür yoktur. Bunları bir yana bırakınca da (daha doğrusu yargı organlarının kararlarına bırakınca da) o kocaman SANSÜR TEMELLENDİRİLMESİ'nin iskambil bir kule gibi yıkıldığını göreceksiniz. Biz okurlarımızdan, sır'ları dökülünce korkunç bir görünüm alan bu yüze, sanat eserini, düşünme ve düşüncelerini yayma özgürlüğünü daha doğmadan boğan bu acımasız yüze dikkatle bakmalarını istiyoruz. Onların atacağı protesto çığlığıdır bu ortaçağ hayaletini kovacak olan.

Cumhurbaşkanından sokaktaki vatandaşa, Film Kontrol Komisyonu Üyesinden sinema yazarına ve sanatçısına kadar herkese sesleniyoruz: Çok geç kalınmıştır... Bu sansür kangrenine bir çare bulunuz. Çare bulunamazsa, yani yeryüzünün hiç bir yerinde görülmemiş bir biçimde, birer eğitim kurumu olan Sinematek'lerin, Sinema Kulüplerinin filimleri sansür edildikçe, Devlet Televizyonunun Cumhurbaşkanımızla ilgili haber filimleri bile sansür edildikçe, her olumlu çıkışa gene bizzat devlet organları tarafından dur denildikçe, bütün bu kurumlar çökecek, kaliteli hiç bir filim yapılamıyacak, sinema, ülkemizde bar veya pavyon eğlencelerinden farksız bir onursuzlukta sürüklenip duracaktır.

Halkımızı böyle bir sonuca mahkûm etmeye kimsenin hakkı yoktur. **YENİ SİNEMA**

görüşler

GÖRÜNMEYEN SANSÜR

Türkiye'de sansür sorunu yıllardır tartışılır, 1939'da yürürlüğe konan nizamnamenin faşist bir anlayışın ürünü olduğu bu yüzden değiştirilmesi gerektiği söylenir, arada uygulamada doğan aksaklıklar genellikle bir karakomedi havasında basına yansır, kamu oyunda tepki uyandırır ama sonuç değişmez! 27 Mayıs devrimi olur Kurucu Mecliste Anayasa Komisyonu Sansüre karşı çıkar, Sayın Bülent Ecevit Ulus gazetesinde» Bu komisyon tarafından hazırlanan Anayasa tasarısının getirdiği en müsbet, en ileri hükümlerden biri sinemadan sansürün kaldırılması idi. Bu hükmün şimdi Kurucu Meclis tarafından hazırlanan Anayasada da alıkonulması beklenir... Bir kere film sansürü kaldırıldıktan sonra bunun korkulacak hiçbir yönü olmadığı, hür bir toplum için romanın, şiirin sansür edilmemesi kadar tabii olduğu herhalde görülecektir.» (8.12. 1962) diye yazar ama Anayasa Komisyonunun önerdiği madde reddedilir, ünlü nizamnamenin kılına bile dokunulmaz. Kabulünden yirmi yıl sonra bir Bakan «eskiyen sansür nizamnamesinin 20. yüzyıl şartlarına uydurulacağını» açıklar ama arkası gelmez. Bu «uydurulma» nasıl olacaktır? Hangi ölçülere göre yeni sınırlamalara gidilecek, eski sınırlamalar kaldırılacaktır, bilinmez. Aradan aylar geçer, ses seda çıkmaz, açıklama unutulur gider.

Bugünkü sansür nizamnamesi günü geldiğinde toptan kaldırılacaktır elbette. Filmler de 27 Mayıs Anayasasının özüne uygun olarak tıpkı öbür sanat dalları gibi yargı organları tarafından kanunla sınırlandırılacaktır. Ama mevcut sansür nizamnamesinin kaldırılmasıyla «sansür olayının» yurdumuz sinemasında silinip gideceğini sanmak hayal olur. Unutulmamalı ki Türkiye'de resmi sansürün yanında bir de «görünmeyen sansür» mekanizması vardır. Sinema kültürü birikiminde evrensel sanat ürünlerinden yararlanma yollarını kısma da resmi sansür kadar «görünmeyen sansür» ler de büyük rol oynamaktadır.

Bu görünmeyen sansürlerden biri ABD'nin yurdumuzdaki resmi temsilciliklerinin ithal edilen (ve kendi sansürümüzden geçen) amerikan filmlerinin gösterilmesini engelemesi şeklinde belirmektedir. Aldrich'in (Attack) ve Kramer'in (The Defiant Ones) adlı filmleri yıllar sonra gösterilebilmiştir ama fotoğrafları Emek-Rüya sinemalarının vitrininde sararan Kubrick'in (The Paths of Glory) adlı filmi Türk seyircisinden esirgenmiştir. ABD'nin, kendi ülkesinde serbestçe çevrilip gösterildiği halde Türkiye'de ambargo koyduğu filmler sayı olarak çok değildir. Ancak hem sanat düşmanı bir sömürgeci anlayışın sürdürülmesi yönünden hem de Türkiye'nin sinema sanatının belirli değerdeğerdeki ürünlerinden yoksun kalması açısından olay önemlidir.

Yurdumuzdaki asıl «görünmeyen sansür» film getirtme işlemindeki sosyal ekonomik - kültürel süreçde oluşmaktadır. Genellikle büyük dağıtım şirketler filmlerini liste halinde sattıklarından Türk sinema seyircisi çekirge örneği bir kalitesiz film saldırısına uğramaktadır. Sinema kültürü yeni yeni oluşan Türkiye'de seyirci yığınları, yıllardır belirli bir sinema anlayışını belirli bir kalitede sürdüren filmlerin tutsağı oluvermiştir. Türkiye'de iç ve dış konjüktürün getirdiği sosyal-ekonomik oluşum sonucu bu tür bir «ithalât rejiminin» doğması doğaldır. Belirli bir sinema kültürü ve buna dayalı belirli bir sinema politikası varolmadığından yıllardır birbirinden kalitesiz her türden film sokulmuş, kaliteli filme karşı kendiliğinden bir sansür uygulaması çıkmıştır.

Türkiye'de sinema sanatının çağdaş düzeye ulaşması için önce sinema kültürünün oluşması zorunludur. Sinema kültürün en başta kaliteli film gösterimi ile gerçekleşir. Türkiye'de kaliteli film gösterimi ise ancak belirli bir sinema politikası gütmekle mümkündür. Gösteri alanında belirli ağırlık merkezleri meydana getirmek (Sinematek'in halka açıklaması, sinema kulüplerinin yoğunlaşması, ticari sinemalarda toplu gösterilerin çoğalması) bunu basın-yayın yoluyla desteklemek, ithalatçıyı primlerle kaliteli film getirmeye teşvik etmek, işletme ve salon düzenini değiştirmek böyle bir politikanın ilk tedbirleri olarak düşünülebilir.

Resmi sansür gene resmi bir kararla kalkar ama Türkiye'de sinema sanatını ahtapot gibi saran «görünmeyen sansür»ü kökünden kazımak için sinema kültürü birikimini hızlandırmak ve buna bağlı olarak «belirli bir sinema politikası» oluşturmak şarttır!

T.A.

HABERLER

cahiers için imdat çağrısı

Aylardan beri Cahiers du Cinema'nın yazı işleri kadrosuyla, sahibi Daniel Filipacchi arasında, derginin yönetimi konusunda görüş ayrılıkları olduğu söylenip, duruyordu. («Salut les Copains» adlı gençlik dergisinin ünlü sahibi Daniel Filipacchi, 1965'de Cahiers'yi de kanadı altında almıştı.) Ekim ayında gazeteler Cahiers'de 'grev' olduğunu yazdı, ama sonra bunun grevden çok bir 'lokavt' olduğu anlaşıldı. Aslında Filipacchi ve firması, dergisinin «her türlü tarafsızlıktan yoksun, anlaşılmaz ve okunamaz bir yayın» haline geldiği gerekçesiyle yazı işleri kadrosuna karşı «grev» ilan etmişti. Dergiyi çıkaranlar aşırı totaliter olmakla, çok kendi içine kapalı, tam bir klik halinde çalışmakla suçlanıyorlardı. Üstelik bu çirkin olayı planlamakla, patronların öfkesini daha üzerine çekmişlerdi. (Bu son noktada bütün yazı işleri sorumluları birleşiyor ama diğer suçlamaları herkes kabullenmiyor tabii.)

Ekimin son haftasında Cahiers'nin işi bitmiş gibi görünüyordu. Yayımlayıcı resmen dergiyi basmıyordu. Yayımcı aynı zamanda Cahiers adının da sahibiydi. Bunun üzerine Cahiers'nin yazı kadrosu başka bir dergi çıkarmayı düşündü. Ama şimdiki durumda iki taraf da bir çeşit anlaşmaya varmış görünüyor. Derginin baskıdaki son sayısı çıkacak ve Filipacchi dergiyi çıkaranlara Cahiers adını satın alma imkanı tanıyacak. Cahiers'nin para işleri bana biraz karışık geliyor ama öyle sanıyorum ki gerekli yatırımlar başlıca iki kaynaktan geliyor. Birincisi, Doniol-Valcroze ve Truffaut'nun yıllar önce yatırdıkları 20 milyon frank. İkinci de Filipacchi'nin hissesi olan 30 milyon frank. Eğer derginin yazı kadrosu Filipacchi'ye bu 30 milyonu öderse, dergiyi adıyla, sanıyla, herşeyiyle geri alabilecek.

Bu kolay iş değil tabii. Hele yazı kadrosunun bunca büyük parayı tek bir kaynaktan almama konusunda vardığı kararla daha da güçleşiyor. Şimdi içinde bulundukları zor duruma tekrar düşme ihtimalini ortadan kaldırmak için böyle bir karar alma zorunluluğunu duydular herhalde. Şimdi bu parayı damla damla toplamak gibi çok yorucu bir işe girişmiş bulunuyorlar. Studio Action gibi özel yerlerdeki film gösterilerinden alınan gelirle azar azar biriktirmeğe başlamışlar bile parayı. İnsanın sevinmekten başka ne gelir elinden. Üstelik etrafta öylesine az filim dergisi var ki. Hem bütün gürültü, patırdı ve kaprislerine rağmen, Cahiers olmadan ne yaparız biz?

RİCHARD ROUD



ivens yasaklandı..

1968 de Laos'ta Joris İvens, Marcelline Loridan, Jean Pierre Sergent tarafından ortaklaşa gerçekleştirilen «Halk ve Silahlar» adlı uzun metrajlı filmin propaganda ve Amerikan aleyhtarlığı yaptığı gerekçesiyle dış ülkelere satışı yasaklanmıştır.

«Halk ve Silahlar» Joris İvens ve M. Loridan'ın gerçekleştirdikleri «Ho Şi Minh ile Buluşma» adlı kısa filmle birlikte gösterilmektedir. Sözkonusu film K. Vietnam Cumhurbaşkanının ölümünden birkaç ay önce çevrilmişti.

hollywood güç durumda !

Hollyowood için tehlike çanları çalıyor artık! Dev film şirketlerini yönetenler kendilerinden öncekilerin aklından bile geçirmedikleri ekonomik güçlüklerle karşıkarşıya! Ünlü **20. Century Fox** şirketi 2000 yılında adının **21. Century Fox** olarak değişip değişmeyeceğinden henüz emin değil.. 1969 yılı yedi büyük film şirketinden beşi için felâket bir yıl oldu. Bu şirketler toplam olarak 100 milyon dolar zarar ettiler...
Bulf and Western İndustries **Paramount'**u Trans american Corp. ve Kinney National Service ise **United Artist** ve **Warner Bros** şirketlerini satın aldı...
Bir filmin getirdiği kazancın o filimin yapım giderlerinin iki buçuk katı olması vazgeçilmez bir kuraldır Hollywood'da... Warner Bros'un başkanı Ted Ashley'in dediği gibi «15 milyon dolar harcanılan bir filim istenilen oranda kâr getirmezse durum kötüdür!»...
20 milyon dolarlık bol Oscar'lı «Hello Dolly» filmi her nekadar gerekli ölçüde kâr getirecekse de ünlü yapımcı Darryl F. Zanuck artık böylesine masraflı filmler çevirmenin delilik olacağı kanısında!... Zanuck'a göre bir filmin giderlerinin 4 milyon doları aşmaması gerek!
Paramount ve **MGM** Zanuck'un öne sürdüğü gider sınırını 2 milyona indirmek düşüncesinde... Bu tür bir ekonomik disiplin gerçekleşebileceğine geçen yıla kadar inanılamıyordu. Ancak geçen yıl Peter Fonda ve Dennis Hopper yapımı «Easy Rider» adlı film Hollywood'u «Volkswagen'in Detroit'i etkilemesi» gibi etkiledi. 400 bin dolara çıkan bu filmin net 30 milyon dolar getireceği anlaşılınca birçok Hollywood'lu yapımcının gözü açıldı. Bu arada ekonomik alanda alınan yeni tedbirler star ücretlerinde büyük indirimlere yol açtı!

marcel hanoun'un filimleri

1968 Krokke şenliğinde sağlam içeriği ve çarpıcı yapısı ile ilgi uyandıran **L'authentique Proces de Carl-Emmanuel Jung/Carl-Emmanuel Jung'un gerçek Yargılaması** filminin yönetmeni **Marcel Hanoun,** mayıs olayları üzerine çevirdiği **L'ete/Yaz'**dan sonra şimdi Bruxelles'de altıncı uzun filmin son çekimlerini bitiriyor.
Filmin adı: **L'hiver/kış.** Oyuncuları, Truffaut'un **La Mariee Etait Eti Noir/Siyah Gelinlik veBaisers Voles/Çalınan Öpücükler'**inde gördüğümüz Michel Lonsdale Venedikli bir gençkız: Tizina.
Konu: (Hanoun'un deyimiyle) «yaratıcı eylem» üstüne.. Yaratma olayının içsel ve dışsal gelişimi... Bir yabancılaşmanın (yaratan adamın yabancılaşması) kurtarıcı bir harekete dönüşme çabası. İlk bakışta bireysel bir süreç, toplumsal ve kültürel verilerin (üstelenmeden) belirtilmesiyle yeni bir boyut kazanıyor, filmin (konunun anlatımın) iç dialektiğini olduğu gibi seyirciye yansıtıyor... Ama çelişkinin çözümü,son vurucu darbe gelmiyor!
...Kurtuluşu anlatan bir yapıt. Hanoun'un ilk (ya da son) filmi olabilirdi. Ama sürdürmesi gerekecek bu yürüyüşü...

İ.D.



MARCEL HANOUN

cinethique !

Fransız sinema dergilerinin (genellikle) sonunda tutuculuğa varan aşırı kuramsal ve durgun bir döneme girmesi üzerine daha dinamik tutumlu yeni dergiler denemeye başladı bu ülkede..
Bunlardan biri: CİNETHİQUE. Cine ve ethique sözcüklerinin birleşmesinden doğan bir adı var! iki başyazısında belirttiği gibi erekleri: estetik bilinci siyasal bilincle kesiştiği yerde hareket halinde olan bir ahlâk sürdürmek. (Derginin sloganı: Novelle Reveu du Cinema Noveau/ yeni Sinemanın Yeni Dergisi) Yazarları film ve yanına olanaklarını arayan genç yönetmenler

İ.D.

gorki üstüne yeni bir filim...

Leningradlı yönetmen Nikolai Lebedev Maksim Gorki ile ilgili bir film çeviriyor, Filmin adı« The İncredible Egudil Khlamida...» Gorki bu adı gençliğinde Volga'da bir gazetede çalışırken oralı patronlar ve tüccarlar üstünde yazdığı satirik skeçlerde kullanmış! Senaryo Gorki'nin hikâyelerinin gazetelerde basılmağa başladığı 1895-96 yıllarını kapsıyor... Gorki rolünü Afanasy Kochetkov, karısı rolünü ise Alexandra Otmorskaya oynamakta.
«Çocukluğum,» «Ekmeğimi Kazanırken» ve «Üniversitelerim» adlı ünlü Gorki üçlemesinin yaratıcısı Mark Donskoy da romancı üstüne yeni bir film çeviriyor. Donskoy filminde Gorki'nin dev şarkıcı Chaliapin ile arkadaşlığını anlatmakta...

sansür yönetmeliği değişiyor

Devlet Bakanı Turhan Bilgin'in bir süre önce yaptığı açıklamaya göre Türkiye'de 1939 yılından beri yürürlükte olan Sansür nizamnamesi «yirminci yüzyılın şartlarına uydurulmak» üzere yeneden düzenlenecektir. Değişikliğin niteliği konusunda henüz bir açıklamada bulunulmamıştır.

eskişehir'de sinema kursu

Eskişehirli genç sinemacılar, halkı sinema konusunda eğilerek faydalı olmak gayesiyle 20 kasım 1969 tarihinden, H.E.M. salonlarında, sinema makinaları (8, 16, 35 mm. lik çekici ve gösterici) ve projeksiyon aletleri hakkında kurs açtılar. Müracaat edenlerin sayısı ilk zamanlar, yüzyirmi civarında idi. Kursa kaydolanlar arasında işçiler, öğretmenler, doktorlar, avukatlar, talebeler vs.... Hemen her meslekten ve yaştan insan vardı.
Bazıları, 8 mm lik makinalar için gelmişti. 8 mm lik makinaların kursu sonunda bunlar ayrıldılar.. Bir kısmı umduğunu bulamamıştı, başka şeyler arıyorlardı belki ya da zor gelmişti bu iş onlara. Bir süre sonra o türden olanlarda bizi terkettiler. Geriye kalan, altmışa yakın kursiyerin bir kısmı, ilerde işine yarar düşüncesiyle bir diploma almak için kursu sonuna kadar götürürken; bunların yanısıra çalışmalara daha ciddi olarak devam eden sinemaya hevesli bir takım gençlerde vardı. Bunlar sinemayı benimseyen, sinemada sürekli çalışmak istiyen, ilerisi için bize umut verici gençlerden müteşekkil bir gurup...
Kurs ocak ayının ilk haftasında son buldu. Genç sinemacılar bu teşebbüsleriyle bir aşama daha yaptılar ve alınlarının akıyla, başladıkları işi sona erdirdiler.

Muammer ÖZER

"edirne" filimi ödül aldı

Sine-vizyon reklam şirketinin hazırladığı «Edirne» adlı belge filmi Lugano'da yapılan uluslararası bir yarışmada en iyi turistik film ödülünü kazanmıştır. Renkli olarak çekilen «Edirne» filminin hem yönetmenliğini hem de kameramanlığını Roma'daki ünlü sinema okulu Centro Sperimentale'nin öğretim üyelerinden Piazza yapmıştır.

yeni kurulan sinema kulüpleri

Yurdumuzda sinema kültürünü yayma ve yerleştirmede öncü görevi gören sinema kulüpleri birkaç yıldır süregelen bocalamalardan sonra yeniden canlanmağa başlamıştır. Diyarbakır ve Samsun'da kurulan sinema kulüplerinin yanısıra Antalya'da da bir sinema kulübünün açılmasıyla ilgili hazırlıklara girişilmiştir.

sinematek'in yeni yayın organı

YENİ SİNEMA'nın bundan böyle üç ayda bir yayınlanması kararlaştırıldığından Türk Sinematek'i hem aktüalite yönünden doğan boşluğu doldurmak hem de gösterilerle ilgili bilgileri daha düzenli, daha doyurucu bir biçimde üyelerine sunmak amacıyla aylık bir film bülteni yayınlamağa başlamıştır. Küçük bir dergi niteliği taşıyan **FİLM 70** içeriğiyle Sinematek üyelerinin olsun üye olmayan sinemaseverlerin olsun günlük sinema olaylarında her ay başvuracakları bir rehber niteliği taşımaktadır.

yeni bir sinema dergisi "AS"

Sinema ile ilgili yayımlara bir süredenberi yeni bir dergi daha katılmıştır. Hayri Caner'in yönettiği **Akademik Sinema «AS»** aylık bir dergi olarak düzenli bir biçimde yayımlanmaktadır.

Z

GAYE PETEK

1963 yılında Yunanistan da, ilerici milletvekili Lambrakis bir faşist grubu tarafından öldürüldü. İşlenen cinayette faşist subayların, hükümetin, polisin parmağı vardı.

Costa Gravas bu gerçek olaydan bir filim yaptı. Adı «Z»

«Z» filim dışı bir filim; filim kavramını yitirmiş bir belge, bir yargı. Biçim ve konusuyla olağan üstü bir filim «Z»

Le Monde gazetesinde yayınlanan bir söyleşide Costa Gravas filim için «Siyasal bir cinayetin anotomisidir» demişti. Fakat «Z» yalnızca siyasal bir cinayet değil, aynı zamanda bir askeri darbenin anotomisidir.

Konu: Lambrakis (z) barış adına bir konferans verecektir. Ancak polis ve Ordu başları bütün büyük lokalleri çeşitli nedenlerle yasaklarla, kala kala bir otelin karşısında küçük bir lokalde toplantı izni alınabilir. Lambrakis'in arkadaşları sokağa hoperlör yerleştirirler. Sokak ve seyirci ve dinleyicilerle dolduğundan Lambrakis otelden çıkıp meydanı geçer, faşist sopasını az çok tattıktan sonra konuşmaya başlıyabilir. Savaşlardan, kaba kuvvetten, barışın gereğinden söz eder. Demokrasiye güvenen Lambrakis barışı savunurken öldürülür... Alkışlar arasında tekrar meydanı geçerken bir motorsiklet gelir üzerine ve copla kafası yarılır. Son zamanlarda artık kanıksanan sahne yeniden canlaır: Faşistlere yardımcı polisler olaya seyirci kalırlar. Ve de kamu oyu bir kere daha resmi ağızlardan aynı şarkıyı dinler.: 'Kaza' 'Polislerimizin tedbirlerine rağmen oldu'- 'Polis görevini yaptı' -'Adi bir zabıta yakası'- yalnızca bir kaza...

Komünist olmayan fakat anayasaya saygılı genç bir savcı soruşturmaya başlar.

Yavaş yavaş sorgular araştırmalar sonucu olayın kaza değil planlanmış bir cinayet olduğu anlaşılır. Faşist bir örgüt, satın alınmış kişiler, (bakkal, kahveci, beraber vs) zenginler, Polis müdürü, yardakçıları, Tiyatro oyununun asıl yönetmenleri faşist subaylar ve Amerikancı Generaller. Bütün kirli çamaşırlar ortaya serilince, genç savcı, mahkemede, subaylara karşı çıkacağını belirtir. Baskı yapılır. Dayanır genç savcı ve kendilerini dokunulmaz sayan bütün Amerikancı generaller işbirlikçileri suçlandırılır ve tutuklanır.

Dava'nın başladığı sırada generallerin bildiğimiz iktidarı başlar, bitmez tükenmez sorgular ve Yaros Adası... Faşist cuntanın diktatoryasıdır bu.

Yargılama günü gelir. Kamu tanıkları ortalıkta görünmezler. Ölmüş oldukları bildirilir. Ölüm gerekçeleri de hazırdır: 'İş kazası' 'Araba Kazası' — 'Kalp' — 'Kanser' — 'Polis müdürlüğünün yedinci katından düşme' — (Maalesef?) ve bütün bunları açıklayan biraz fazla meraklı gazeteci de üç yıl tutuklanır. Tabii savcı da, Lambrakis'in arkadaşları da bir bir temizlenmiştir. Suçlular serbest bırakılıp temizlik de bittikten sonra generallerin tankları meclisin kapısını korumuşlardır muhakkak!

Costa Gravas'ın filiminin sonunda bir liste geçer yalnızca: bundan böyle okunmaları yasaklanmış: Sokrates, Platon, Dostoyevski, Gorki, Marx, Lenin.

Vassili Vassilikos (Z nin yazarı)

Mikis Teodorakis (Filimin müziğini hapishaneden gizlice göndermiş)

Soyut resim

Felsefe öğrenimi vs. Olayın Yunanistan da geçtiğini ancak bu liste, bir de filimin başında ki yazı —Bütün benzer özellikler özellikle filimde görüntülenir.— belirtir. Bütün bu açıklamalarda filimin Yunanistan'da geçtiğini belirten çok şey vardır. Sıcak iklim, nargile içenler, incir satanlar, Teodarakis'in müziği ve Vassili Vassilikos'un romanı.

Filim Fransız-Cezayir ortak yapımı, ama salt bu yüzden sözü edilmeyen Ben Barka olayını düşünmüyoruz, filimden çıkınca —çünkü filim sü-

resince gözümüzü perdeden ayıramıyoruz— artık klâsikleşmiş polis devletinden Faşist Diktatörlüğe geçişi bir kez daha anlıyoruz.
Costa Gravas'ın filiminde «Sinemadan» söz edilemez, çünkü söylediği önemlidir yalnızca. Gravas'ın yönetmenliği yok, devrimci eyleme yardımcılığı var.
Oyuncular hepsi iyi, çünkü sinema için değil, boğulan bir halkı anlatmak için oynuyorlar.
Evet «Z», Yunan halkının antik taş meraklısı turislere bir çağrısıdır: gezmeğe değil görmeye ve tanık olmaya. Eyleme girmeleri için bir çağrı. «Z» düyada ki bütün Lambrakis olaylarını hatırlatıyor ve bütün diktatörleri anlatıyor. «Z» eylemin herkesin kendi ülkesinde geçerli olduğunu bir kez daha ortaya koyuyor.
Olay Yunanistan'da geçmiyor elbette. Mayıs 68'de polislerin Faşistleri koruduğu ülke Fransa değilmiydi?

«Z» Fransa'da geçiyor.
Öyle ise bütün Demokratik ülkelerde geçebilir.













COSTA GRAVAS
İLE SÖYLEŞİ



«Z» YUNAN DİLİNDE «ZEL» YANİ «YAŞIYOR» SÖZCÜĞÜNÜN BAŞ HARFİDİR. POLİTİK BİR CİNAYETE KURBAN GİDEN SOLCU MİLLETVEKİLİ LAMBRAKİS'İN TARAFTARLARI, ÖLÜMÜNDEN SONRA DUVARLARA, KAVGANIN DEVAM ETTİĞİNİ ANLATMAK İÇİN BU HARFİ YAZIYORLARDI.

Sizi, «Compartiment Tueurs» ve «Un Homme de Trop»dan sonra «Z»yi çevirmeye iten nedenleri açıklar mısınız? Düşünce sizin mi yoksa Semprun'ün mü?

Benim. Vassilikos'un kitabını, daha fransızcası yayınlanmadan önce, kardeşim bana yollamıştı. Okur okumaz sinemaya uyarlamaya karar verdim. Vassilikos'a Roma'da rastladım. Hemen yemen yeşil ışık yaktı. Ben de uzun zamandanberi tanıdığım dostum Jorge Semprun'le birlikte senaryoyu hazırlamaya başladım. Biliyorsunuz Semprun de ben de, Parislilerin deyimiyle «Montand-Signoret» takımının adamlarıyız.

Şimdi Fransız uyruğusunuz ama aslında Yunanlısınız. Bu yüzden mi «Z» tema'sını (yani Lambrakis'in ölümünü) işlemeye karar verdiniz?

Gerçekten, yunanlı bir ana-baba'dan, Atina'da doğdum. 1933 yılında. Babam uzun zaman Sovyetler Birliğinde yaşadı. 18 yaşında Yunanistanı terkederek Paris'e geldim. Sorbon üniversitesinde edebiyat öğrenimine başladım. Ama kısa zamanda orayı terkederek IDHEC'e yazıldım. Aktif bir karakterim var benim. Edebiyat öğrenimini ise çok çok durgun, çok zihinsel buluyordum. Yunanlı olmasaydım gene de «Z»yi çevirir miydim? Sanırım bu soruya «Evet» diye cevap vermek gerekiyor. Çünkü konu her bakımdan çok ilgilendiriyor beni. Bununla birlikte, Yunanlı olmasaydım, bu konuya şimdiki tutku, şimdiki... «kin»le eğilemezdim belki.

Vassilikos'u daha önce tanıyor muydunuz? Bir kaç kelimeyle söz açar mısınız ondan?

Hayır. Tanımıyordum. Atina'dan ayrıldıktan sonra, çeşitli nedenlerle, Yunanistanla bütün ilişkilerimi kestim. Vassilikos'tan söz açmamı istiyorsunuz. Eh, bildiğim kadarını söyliyeyim: O da benim gibi 1933 yılında, Selânik'te doğdu. Selânik, Lambrakis'in de şehridir. Yazar, elbette bu şehrin toplumsal yapısını çok iyi tanıyor. Üniversite öğreniminden sonra A.B.D.'den bir burs alarak oraya gitti. Dönüşünde, önce eleştirmen, sonra da yazar oldu. Üç kitabı çevrildi Fransızcaya: «Üçleme», «Z» ve «Jason'un Tragedyası». Lambrakis öldürüldüğü zaman, Vassilikos olayı yakından izledi. Kitaplarını basan yayınevinin sahibi ona, bütün bir dava dosyasını verdi: Tam 7000 sayfa. Larousse gibi bir şey. 170 tanık dinlenmişti. Konusunu toparlayabilmek için bazı ayıklamalar yaptı elbette. Ama, diyebilirim ki kitapta söylenen her şey gerçek olaylara dayanmaktadır. Bunu, Paris «Politik Etüdler Enstitüsü»nde, o yılların yunan gazetelerinini inceleyerek kendi kendime de kanıtladım. Yunanistanda askeri darbe yapılmadan önce (21 nisan 1967'den önce) «Z» yayınlanmıştı. Vassilikos, darbe sırasında Avusturya'da idi. Darbe haberini sınırda duydu ve yurt dışında kalmaya karar verdi. Zaten dönseydi hemen tutuklanırdı, çünkü romanı, ilk toplatılan kitaplar arasındaydı.ê Vassilikos şimdi Paris'te yaşıyor.

Kitaba bağlı kaldınız mı?

Öykünün ana çizgisine bütünüyle bağlı kaldık. Sadece, Joge Semprun'le birlikte bazı bölümleri çıkardık, çünkü bunlar yapmak istediğimizin çerçevesi dışında kalıyorlardı. Bizim amacımız, politik bir cinayetin «mekanizma»sını vermekti: Hazırlanışını, uzantılarını, polisin olayı örtbas etmek için çizdiği zigzag'ları... Bir hesapladık, baktık ki, Vassilikos'un eserine aynen bağlı kalırsak filim iki saat değil altı saat sürecek. Tabii imkânsızdı bu. Kitaptaki bazı verileri de bir araya toplamak zorunda kaldık. Örneğin Lamrakis'in dul kalan eşi (Irene Pappas), gazeteci'nin (Jacques Perrin buluşması, romanda, bizim an-

lattığımız gibi yer almamıştı. Kitap, onların buluşmalarını çeşitli bölümlere dağıtılmış küçük değinmeler biçiminde veriyordu. Biz, hepsini bir tek sahneye toplayarak yoğunlaştırdık. Öte yandan «Z» (roman), adeta anahtarlara ihtiyaç gösteren bir eserdir. Örneğin ben, ancak üçüncü okuyuştan sonra bütün uzantılarını kavrıyabildim. Oysa biz filmin çok daha «açık» olmasını istiyorduk.

Olayı tarihsel ve coğrafi koşullarından istiyerek mi soyutladınız?

Evet. Çünkü bir yandan, size demin anlattığım gibi, genel anlamda bir politik cinayetin mekanizmasını vermek istiyorduk. Öbür yandan da, gerçek Lambrakis Olayı'nı anlatmak istesem bile anlatamazdım, çünkü Selanik'te filim yapmam imkânsızdı. Filmi çevirdiğimiz yer yani Cezayir şehri de, elbette Selanik değildi ve orada bir Selanik şehri kurmaya kalkmak (Amerikalıların Hollywood'ta eski Roma'yı canlandırmaları gibi) bence bir soytarılık olurdu. Ayrıca böyle bir seçime beni götüren bir başka neden daha var: Yunanistanda bir gün rejim değişince, Lambrakis Olayı'nı kendi ülkemde, daha belgeci bir anlayışla ve profesyonel olmayan oyuncularla çevirmek istiyorum.

Bu sözlerinizden, şimdiki «Z»den tam anlamıyla memnun olmadığınız sonucu çıkarabilir mi?

Hayır, memnunum ben filmimden. Ama bir yönetmenin yaptığı işten hiç bir zaman tam olarak tatmin olmadığı da bir gerçektir. Her daha iyisini yapmayı düşünür. Ancak yukarıdaki sözleri, her türlü artistik kaygının dışında, benim için ilginç olanın, olayı coğrafi, kültürel ve tarihsel bağlam içinde vermek olduğunu belirtmek için söyledim.

«Z»yi çevirirken Lambrakis'ten başka kişileri de düşündünüz mü?

Elbette. Herkesten önce Ben Barka'yı tabii. Sonra Kongo'da Lumumba'yı, Portekiz'de Delgado'yu, Amerika'da Luther King'i, Malcolm X'i, Kennedy'yi, Çekoslovakyada Masaryk'i, Mussollini İtalyası'nda Andreotti'yi, hatta Zola'yı. Zola olayı benim özel olarak ilgilendiğim bir konu. Onun öldürüldüğü ispat edilmiş değil. Ama ölüm koşulları incelendiğinde, Dreyfus olayı dolayısıyla ortadan kaldırılmış olduğu insanın aklına geliveriyor. Kim ne derse desin ben öldürüldüğüne inanıyorum.

Senaryonun yazılışına katıldınız mı?

Evet. Semprun'le birlikte yazdık senaryoyu. Tanıtma yazılarında Senaryo'nun yanında sadece onun adı geçiyor. Çünkü gene tanıtma yazılarında, «Bu filimde, çağdaş olaylarla benzerlikler raslantı değildir, isteyerek yapılmıştır» sözünün altına imza atmakla yetinmeye karar vermiştik.

Filminizin, halkın anlıyacağı bir anlatım düzeyinde yapılmış olmasını özellikle beğendim. Sadece solcu aydınların çözebilecekleri «bağımlı» filimlerden değil.

Gerçekten öyle filimlerden nefret ederim. Görüyorum ki bir çok sinemacı, kendi göbeklerine bakıp hayran oluyorlar, kendi küçük arkadaş takımları için filim yapıyorlar. Bu tavra karşıyım. Bu, bir çeşit sekter'liktir. Kaliteyi düşürmeksizin, söylemek istediğiniz şeyi açıklık ve sadelikle, herkesin anlıyacağı bir biçimde söyliyebilirsiniz.



JEAN-LOUIS TRINTIGNANT, «Z»DE

Bazıları, haklı veya haksız, filminizde bazı belirli «örgü»lere, dramatik kalıplara başvurduğunuzu ileri sürerek sizi eleştiriyorlar. Ne dersiniz?
Bu, «örgü» teriminden ne anlaşıldığına ve örgü'ye hangi amaçla başvurulduğuna bağlı. İşin başında Semprun'le benim elimizde çok kaba bir örgü'ye başvurma olanağı vardı: Önce cinayeti anlatmak, sonra da tıpkı polis romanlarında olduğu gibi katillerin kim olduğunu araştırarak eğlenmek. Böylece seyirciyi bir gerilimle sıkıştırıp ona şöyle sorular sordurabilirdik: Katil şu mu, yoksa öbürü mü? Ama biz, böyle davranmak istemedik. Elbette «Z» de, seyircinin ilgisini sürekli olarak ayakta tutacak ögeler var. Eğer bunlara diyorlarsa «örgü», ne yapalım desinler.
Örneğin şu Albayın Gazeteciyi kovalaması sahnesini anlatıyorlar. Göğsü madalyalarla süslü bir albay, öfkeden kudurmuş bir halde gazeteciyi kovalıyor, gazeteci de durmadan üzerine saldıran Albayı flaş yağmuruna tutuyor. Gerçekten kolay bir etkileme yolu değil mi?
Bu ayrıntı, gerçekten olmuştur. Kitabı okuduğumda, bazı şeylerin biraz abartılmış olduğunu düşünmüştüm. Ama sonradan o yılların gazetelerini okuduğumda, kitapta hiç bir olayın şişirilmemiş olduğunu farkettim. Buna rağmen biz, bir çok şeyleri ayıkladık. Örneğin kuş meraklısı adamın özelliklerini ve karakterini kısaca verdik. Oysa bu kişi romanda önemli bir yer tutuyordu.
Niçin özellikle filmin baş kısmına, Irene Pappas ve Montand tarafından canlandırılan kişilerin zihinlerinde doğan görüntüleri sıkıştırdınız?
Montand-Lambrakis kişiliğinin bir «bayraktar» gibi görülmesini istemiyorduk. Kişiliğini yerine oturtmakta epeyce güçlük çektk. Çünkü ortaya çıkar çıkmaz öldürülüyor Lambrakis. Montand'ın, böyle filmin ilk çeyreğinde ortadan kalkıverecek bir rolü kabul etmesi gözüpekçe bir davranıştı. Biz de, işte sözünü ettiğiniz o «flash» görüntülerle, Lambrakis'in, özel yaşantısında bir politikacı olmadığını, özel bir yaşantısı bulunduğunu, örneğin metreslerinin falan olduğunu belirtmek istedik. Kısası, öbürleri gibi bir insandır Lambrakis de. Seyircinin onu bir «ermiş» ya da bir «Tanrı» gibi görmesini istemedik.
Irene Pappas'la ilgili «flash» görüntülere ne dersiniz?
Bazıları, bu görüntülerin müthiş bir buluş olduğunu söylediler. Ama buluşun bana değil Semprun'e ait olduğunu sanıyorlardı. Çünkü «Savaş Bitti»nin de senaryosunu Semprun yazmıştı ve o filimde böyle görüntüler vardı. Onlara, benim, «Compartiment Tueurs» filmini Resnais'nin filminden çok önce çevirdiğimi, ve o filmimde böyle flash görüntüler kullandığımı anlattım. Hatta «Compartiment Tueurs»de içiçe böyle görüntüler vardı. Bu yöntem, karmaşık bir gerçekliği anlatmakta bana çok elverişli geliyor.
Beğendiğiniz sinemacılar kimlerdir?
Uzun yıllar Clément'a, Demy'ye, Clair'e, Verneuil'e, Ophüls'e ve Jean Becker'e yönetmen yardımcılığı yaptım. Clément ve Demynin oyuncu kullanışını beğenirim. Clair ise bana kurgu'yu öğretti. Çok önemlidir bu kurgu konusu.
Filim çekerken daha çok doğaçtan mı çalışırsınız?
İlk filmim olan «Compartiment Tueur»ün ayrıntılı bir çekim senaryosu vardı. İkinci filimin olan «Onüçüncü Adam»ın da ayrıntılıydı senaryosu. Ama hep, kendi kendime, bu senaryoya bütünüyle bağlı kalmıyacağımı da söylüyordum. Gerçekten de öyle oldu. «Z» de ise, çekim senaryom çok özetti. Her sabah yeniden kararlaştırıyordum çekeceklerimi. Zaten bu teknik konular üzerinde fazla durmaya gelmez.
Cezayir'de çalışmaktan memnun kaldınız mı?
Evet, çok. Yeniden orada çalışmaya da hazırım. Cezayir şehrinin insanları çok anlayışlı. Aramızda çok dostça ilişkiler doğdu.
Genel olarak Lambrakis kişiliğini pek sevmediğiniz anlaşılıyor.
Olduğu gibi gösterdim onu. Gerçekte olduğu gibi. Tutarsızlıklarının kurbanı oldu. Genel anlamda, esaslı politik düşüncelere sahip oldukları için pek gururlanan solcu aydınlardan hoşlanmıyorum. Biraz gülünç buluyorum onları. Zaten böyle aydınlara çok rastlanan ülkelerde bu adamları genellikle sağcılar yönetir.
Denner'in temsil ettiği «radikalizm»e hak veriyorsunuz öyleyse.
Evet. O haklı. Aydınlık bir görüşe sahip tek kişi o.
«Bolşov» bölümünde Sovyetler'e karşı bir çıkışınız var değil mi?
Temelde Sovyetler'e de, temsil ettikleri barış içinde birlikte yaşamaya da karşı değilim. Ama Sovyetler'in uzlaşma'yı pek ileri götürdüklerine inanıyorum. Ayrıca olay da gerçekten olmuştur. Lambrakis'in öldürüldüğü gece Bolşoy, Selanik'te temsil veriyordu.
Şu küçük Yargıç'ın kişiliği de oldukça ilginç. Hızlı bir anti-komünist, ama dürüst
Kişisel olarak, sekterliğin her türlüsünden nefret ederim. Politik düşüncelerinin bir insanı bütünüyle belirlemediğine inanırım. Yanlış düşüncelere sahip olduğu halde bir kişinin insancıl anlamda iyi bir varlık olması mümkündür. Tersi de doğrudur tabii.
Yeni tasarılarınız var mı?
Çok. Ama kesin bir şey yok. «Z» epeyce sarstı beni.
Yeniden politik bir filim yapmayı düşünüyor musunuz?
Politik bir filim mi? Hayır. Bence «Z», politik bir filim değil. Bu kelimeyi sevmiyorum. Daha çok «toplumsal» bir irdeleme diyelim.

GUY HENNEBELLE'in düzenlediği konuşmadan çeviren Onat KUTLAR

Dr.POLANSKI'nın kabinesi ....konu,konum,konumuz.



jak şalom

ROSEMARY'S BABY/Şeytanın Bebeği: Yönetmen/Roman Polanski. Senaryo/Ira Levin'in romanından Roman Polanski. Görüntü Yönetmeni/William Fraker (Technicolor). Dekor/Richard Sylbert, Jeol Schiller. Müzik/Christopher Komeda. Kurgu/Sam O'Steen, Bob Wyman. Yönetmen Yardımcısı/Daiel JMc Cauley. Giysi/Anthea Sylbert. Özel etkiler/Farciot Edouard. Oyuncular/Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Dr. Saperstein), Angela Dorian (Terry), Patsy-Kelly (Laura-Louise), Elisha Cook (Mr Nicklas), Hanna Landy (Grace), Emaline Henry (Elise Dunstan), Marianne Gordan (Joan Jellico), Philip Leeds (Dr. Shand), Charles Grodin (Dr. Hill), Hope Summers (Mrs. Gilmore), Wendy Wagner (Tiger), Walter Baldwin (Büyücü), Linda Brewerton (Mia Farrow'un çıplak dublörü). Yapım/William Castle (Paramount, 1968 A.B.D. Süresi/134 dakika.

Konu Rosemary ve Guy. Yeni evliler. Taşındıkları ev, çocuk sahibi olma isteklerini körükler. Rosemray, gebeliğin de etkisiyle, yeni evinin barok ortamında, komşularının dairesini kendi dairelerinden ayıran duvarın inceliği yüzünden belki de öyle olduğu bir sanı, bilinmez birtakım duvar ötesi sesleri duymamaya başlar. Törensi, zaman zaman boğuk, çokçası tedirgin edici. Bir sabah uyandığında, vücudundaki tırnak izlerini rüyasında gördüğü büyücüler tarafından mı, yoksa «ruhu» onlarca «satın alınan» kocası tarafından mı yapıldığına karar veremez. Garip tavırlı komşuları, kendisiyle meşgul olan doktorun özel «bakım» yöntemi, çocuğunun büyücüler tarafından öldürülmek istendiği sanısı Rosemary'yi günden güne etkiler. Bir aile dostunun kendisine verdiği büyücülerle ilgili kitapta bulduğu cümleler, herkese ve özellikle, başından beri büyücülerle hareket ettiğine inandığı kocası Guy'a karşı cephe almasına yol açar. Birkaç gün sonra, aile dostunun nedeni bilinmeyen bir komaya girmesi Rosemary'yi büsbütün çevresinden kaçan bir insan yapar. Evden birkaç kere kaçmaya çalışması, her keresinde boşuna olur. Doğum yaklaşır. Bir kriz anında iğne ile uyutulan Rosemary uyandığıda çocuğunu doğurmuştur bile. Ama kendisine çocuğun ölü doğduğu söylenir. Önceleri buna inanan Rosemary, birkaç gün sonra, yine duvar ötesi sesler duyar: komşularının dairesinde, canlı fakat «şeytan»a «adanmış» çocuğunun «çarpılmış» bedeni çevresinde, kocasından doktoruna kadar herkesi «tören» yaparken bulur: annelik duygularının ağır basmasıyla çocuğuna bakmayı, onu büyütmeyi kabul eder. Şeytan'a tapanların yeni zaferlerinden arta kalan, sokakları, oynayan çocukları, günlük gidiş-gelişi ve ince sesli kız çocuklarının söyledikleri şarkılarıyla, bildiğimiz ya da bilmediğimiz belki evrenimizdir bizim.

Konum: Hithcock'tan bu yana ve Roger Corman'lardan, Mario Bava'lardan ve hele hele Terence Fisher'lerden çok ötelerde Polanski ile, korku sineması, en **«acımasız»**, en **«derin»** en **«kabul edilebilir»** en **«iyi»** sinemacısına kavuşur. Bu dört kavramın birbirleriyle olan ilişkilerinin kar-

maşıklığı oranında, Polanski'nin tutarlılığı, somut neredeyse «dokunabilecek» **Sudaki Biçak** (Noz W Wodzie) ile başlayan ve ölçüye vurulmayan**Repulsion, Cul-de-Sac** ve **The Fearless Vampire Killers**'le süregelen kişilikli yapıtının son halkasında bütünlüğe kavuşuyor. Kuşkusuz bir çağ açmayacak ama korku sineması tarihinde açıklanabilirliğiyle sevindirici bir aşama Rosemary's Baby.

Konumuz İlk elde, veriler: Polanski'nin tanrıtanımazlığı (bunu söyler) ve (hiçolmazsa filimlerinde) kadınsevmezliği (bunu söylemez ama öyledir). Bunların ışığında ele almalı Rosemary's Baby'yi. Nedir filim? Polanski'nin bir gecede okuyup bitirdiği Ira Levin'in romanının perdeye düpedüz «aktarılması» mı? Yönetmenin özel bir çalışması mı? Yoksa korku sineması alanında yeni bir tarih mi? Üçü de biraz. Burada önemli olan, bir filimin konusunda müziğine kadar bir kişi tarafından «düşünülmüş» ve «yaratılmış» olması «muteber-düşünce»sinden çok, sanatçının çalışmasında, kendi düşüncesine uygun «bütün» malzemeden yararlanabilmesi olayının artık «lânetlenmiş-davranışlar» bölümünden çıkarılıp, etkilenme etkileme ikiliğine saygı duyularak ele alınması gerektiğidir. Polanski'nin Hollywood çalışması (ki ikincisidir bu) en az ilki kadar güç koşullar içinde gerçekleşmiştir. Polonyalı Polanski, bütün Polonya'lılar gibi, bir kere kazıklanmıştır Hollywood'un insan-yiyen makinesi tarafından. **Rosemary's Baby**, 2,5 milyon satış yapan bir romandan aktarılmış olsun (aslında filime çekme hakkı, roman daha satışa çıkmadan satın alınmıştı bile), 2 milyon dolarlık bir bütçe ile gerçekleştirilmiş olsun, en az 16 milimetrelik alıcısıyla, beş parasız, sokakda filmini çekmeye çalışan gencin çabası kadar sevgili ve özgün bir çalışma.

Veriler demiştim: Polonski'nin tanrıtanımazlığı ve kadınsevmezliği. Bugüne kadar yaptığı bütün filimlerde belli olan iki özellik. **Rosemary's Baby'**-de bütün filim süresince seyirci, en olağan gerçekliği, en büyüleyici olağanüstü'den ayıran sınırın bir o yanında, bir bu yanında geziniyor. Rosemary'nin öyküsü acaba bir delinin gözüyle mi anlatılmıştır yoksa baştan sona, korkunç bir gerçekliğin gizli olduğu çekimler mi sıralanıyor peşpeşe beyaz perdede? Herşey bir yana bırakılsa bile olağanüstünün **her zaman** olağan'dan doğduğunu, olağan'ın türevi olduğunu, aritmetik bir kesinlikle gösteriyor; bir zaman zaman zavallılaşan insanlara. Bir kere, basit bir büyücü öyküsünün gerisinde son derece sert bir «din» ve «inanç» eleştirmesi yatıyor ki, yönetmenin bu konudaki düşüncelerini bilmeyen büyük seyirci yığınlarının tepkilerine yol açması olağan. Çelişkiler ülkesi faşist Ispanya'da (Viridina orada çevrilir, Türkiye'de yasaklanır) **Rosemary's Baby**'nin «Şeytanın Serüvenleri» (ya da buna benzer bir ad) adı altında gösterilmesi filimin geniş seyirci yığınları açısından önemini ortaya koymaya yeterli. Yine aynı sertlikte bir ikinci eleştirmesi de filimin, belli bir «annelik» anlayışına karşı. Rosemary'nin şeytan tarafından «çarpılmış» çocuğunu büyütmeyi kabul edişi, yine - din gibi - toplumun yapısından ileri gelen, ondan türeyen bir neredeyse alışkanlığın, aynı alışkanlığa kendilerini gözlerini kapalı kaptırmış milyonlarca annenin, yüzlerine en beklenmedikleri anda vurulmasından başka bir şey değil.

Ana çizgileriyle -üstelik filimi görmeyenlere- söylenebilecek ama söylenmesi gerekli yine deşeyler bunlar. Öykünün örgüsü, bu iki özelliğin bir işlevi olarak, göz kamaştırıcı bir başarı çizgisinden bir an olsun sapmayarak kuruluyor. Polanski, kendine özgü birçok «trük»le (örneğin, korku filimlerinin alışılmış kalıplarına uymayarak, «suçlu»nun ilk «suçlanan kimse oluşunu gösterelim) ve üstelik kaba bir «suspense»e düşmeyerek, bir filimin bütün öğelerinden (**Rosemary's Baby'** de özellikle ışığın, dekoru ve müziğin kullanılışı, bu işin içinde Hollywood «teknisyen» lerinden biraz farklı birinin bulunduğunu göstermeye yeterli) o bölünmez «birimi»i oluşturmak için yararlanıyor. Kısaca da olsa, filimde «simge» nin kullanılışı ile «oyun»dan da söz etmek gerekli. Çocuk bekleyen Rosemary için, başta doğal, olağan olan herşey, sonradan bir «işaret», bir simge oluyor. Bunun yorumunu yapmak için Freud okumak mutlaka gerekli olmadığı gibi, öküzün altında buzağı arama şampiyonlarına da çok hafif bir «fiske» ile değinmenin zaman zaman hayli yararlı olduğunu Polonski dolaylı da olsa -dolaylılık kesinliğin aleyhine işlemiyor burada- kesin çizgilerle ortaya koyuyor. Oyuncu yönetimi konusunda hiç bir şey söylemek olanaklı değil. Görmek gerekli Mia Farrow'u, Cassavetes'i, Ruth Gordon u Bir yarışa çıkmışlar sanki. Bir yarış ki safkan atlar Fellini'nin harasından kopup gelmiş bir öğretmenin orkestra şefliğinde, yenen'le yenilen'in başarısının bir olduğu bir süreci yaşıyorlar.

M. ERTUĞRUL

61 SANAT YILI

g. scognamillo

Yıl 1908 Erenköyü'nde bir açıkhava tiyatrosunda onyedi yaşındaki bir delikanlı ilk kez sahneye çıkıyor, Burhanettin Tepsi'nin topluluğunda «Sherlock Holmes» oyunundaki uşak Bob rolünde. Bu delikanlı, Hariciye veznadarı Hüseyin Hüsnü Bey'in oğlu Muhsin Ertuğrul'dur.

Yıl 1911 Genç bir tiyatrosever «Şehbal» dergisine Paris'ten yazılar gönderiyor: Muhsin Ertuğrul'dur, Quartier Latin'de kalan bu genç tiyatrosever.

Yıl 1913 Behzat Butak, İ. Galip Arcan, Kemal Emin Bara ve Muhsin «Ertuğrul Tiyatrosu» nu kuruyorlar.

Yıl 1917 Darülbedayi'dan ayrılan Muhsin Almanya'ya gidiyor ve ilk kez, sinema ile yakından ilgilenmeye başlıyor.

Muhsin Ertuğrul'un sinema tutkusu, sinema serüveni bu yoldan başlıyor: ilkin Maria Carmi-Hans Albers ikilisinin filimlerinde ufak roller, sonradan yönetmenlik teklifleri, arkadan «Fürstin von Beranien/Beraniyen Prensesi» (1918) nde önemli bir rol, nihayet ilk yönetmen çalışmaları (Das Fest der Schwarzen Tulpe/Kara Lâle Bayramı, 1919) Die Teufelsanbeter/Şeytana Tapanlar, 1919).

Almanya'da 1920'de «Samson»u çevirdikten sonra Ertuğrul İstanbul'a ve Darülbedayi'ye dönüyor, 50 lira maaşla oyuncu ve yönetmen olarak. Oysa kısa bir süre sonra Darülbedayi'den ayrılmak zorunda kalıyor Ertuğrul ve yapıma başlamayı tasarlıyor; kurmuş olduğu «Bozkurt Filim» sonuç vermeyince Seden kardeşleri teşvik edip Kemal Filim için Türkiye'de ilk filmini yönetiyor. Muhsin'in 1922'den 1953'e kadar yönettiği 30 filimden en azından üçte ikisini yabancı kaynaklardan alınma olduğu ya da o dönemlerde Avrupa'da en geçerli olan kalıplara uyduğu bir gerçektir; şu var ki ilk sessiz denemelerinde ulusal kaynakları kullanmak, gerçek olaylardan hareket etmek niyetinde olduğu bellidir. Böylece Kemal Filim için çevirdiği «İstanbul'da bir facia-i aşk/Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın facia-i katlı» (1922) olaya dayanıp, Mütakere yıllarında tarafından öldürülen anlı şanlı bir genelev hikâyesini anlatıyor. Sonradan «mese- getiren romanlar kullanılıyor filimleri için, Yakup Kadri'den (Boğaziçi Esrarı/Nur Baba, 1922). Halide Edip'ten (Ateşten Gömlek, 1923), Peyami Safa'dan (Sözde Kızlar, 1924). Araya bir de operet giriyor, Çuhacıyan/ Nalyan ikilisinin ünlü Leblebici Leblebici Horhor» (1923) u ve de ilk sahne oyunu uygulaması, «Kızkulesinde bir facia» (1923).

Bir piyes seyrettimdi İstanbul'da... Muhsin oynadıydı. Fener Bekçileri mi, ne... Bir deniz fenerinde, kıyıyla bütün bağların koptuğu bir gece, fırtınalı bir gece, fener bekçilerinden biri, oğul sanıyorum, kudurp öteki bekçiye, babasına saldırıyor... İşte orada uluyordu.» (Nâzım Hikmet, Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim)

Paul Autier ile Clocqumin'in,» gran-guignol»» tarzındaki (Gardiens de Phare, 1905) sahne oyunu 1918 de «Temaşa» dergisinde yayınlandıktan ve 1927'de Darülbedayı'de sahneye konulduktan sonra Muhsin'in senaryosu için temel teşkil ediyor, mekânı «Giresun sahilinde Gedikkapı Feneri'nin dahili» ne uygulıyarak.

1924'te İsveç'te bulunup Stiller ve Garbo ile tanışıp onları İstanbul'da misafir ettikten sonra Ertuğrul 1925'te Rusya'ya gidiyor.

«Muhsin Ertuğrul'un Rusya'ya gelip tiyatro ve sinemacılıkta çalışması için bize sempatisi olanlar nezdinde nüfusumuzu kullandık Nâzım'la... Muhsin gelince, kendisiyle modern tiyatroları seyrettik ve ünlü rejisörümüzün iyi şartlarla angaje edilmesi için Nâzım çırpındı.» (Valâ Nureddin: Bu dünyadan Nâzım geçti)

Ertuğrul üç filim yönetiyor Rusya'da (Tamilla; Beş Dakika: Spartaküs) ve İstanbul'a dönüşünde, bu kez İpek Filim için, «Ankara Postası» (1928/29) ni çekiyor.

«İpekçi kardeşler tarafından vücuda getirilen (Ankara Postası) filimi, dün sabah ilk defa Melek sinemasında hükümet ve basın erkânı huzu-

runda gösterilmiştir. Filmin Milli Mücadeleye ait ilginç bir konusu vardır. Resimleri sanatkârane çekilmiş olan filimde Ercüment Behzat baş rolü oynamaktadır.» (Cumhuriyet, 30 Eylül 1929)
Filimin konusu, aslında, 1924 yılında Darülbedayı'de sahneye konulan, Reşat Nuri'nin «Bir Gece Savaşı» adı ile uygulandığı François de Curel'in Birinci Dünya Savaşında, Alsace-Lorraine'de cereyan eden «Terre Inhumaine» nden alınmıştı.

1929 da başlanılan «Kaçakçılar», çekim esnasında cereyan eden bir araba kazası yüzünden, yarıda kalınca Ertuğrul «İstanbul Sokaklarında» (1913) ile ilk Türk sesli filmini yönetiyor, ve de sonraki yıllarda birçok kez kullanılacak «burjuva meleodramı» nın bir örneği veriyor: biri ticaret, diğeri bankacılıkta uğraşan iki kardeşle, meşum şarkıcı kadınla, Bursa'da ki zengin dayı ile. Örnek tüm klişeleri bir araya getiriyor, bar'lar, konsomatris'ler, bar sahipleri, kazalar, körler, ameliyatlar ve mutlu son.
Bir yıl sonra yönettiği «Bir Millet Uyanıyor» ile durum değişiyor; eser Nizamettin Nazif'in dir ve, Rus sinemasının belirli bir etkisi ile, Muhsin ayrı bir heyecanla bağlanıyor filmine, öyleki «Bir Millet Uyanıyor»: «Ertuğrul'un öbür filimlerinde raslanmıyan canlılık ve hareketliliği, montajindaki rahatlığı, oyunun biraz daha az 'théatrale' oluşuyla dikkatı çekiyordu. «(N. Özön, Türk Sinema Tarihi).
«Bir Millet Uyanıyor» dan «Aysel, Bataklı Damın Kızı» na kadar, üç yıl sürece, Muhsin sesli filim furyasını sürdürüyor, duygusal güldürüler, operetler, vodviller yönetiyor, bir çeşit «tiyatro konservesi» ni yapıyor sinemada. Kullandığı kaynaklar da çeşitli: bir «Karım beni aldatırsa» (1933) dan sonra Mahmut Yesari'nin Pierre Weber ve Maurice Hennequin'in «Et moi j'te dit qu' elle t'fait d'l'oeil» sahne oyununda «Kudret Helvası» adı ile uyarladığı 1932'de Darülbedayı'de sahneye konulan - oyun «Söz bir Allah bir» (1933) oluyor, Nazım Hikmet Ran'la birlikte yönettiği «Cici Berber» (1933)de o yılların ünlü yunan operetçisi Zozo Dalma'sı oynatıyor, araya bir Türk-Yunan ortakyapımı giriyor, «Kötü Yol/O Kakos Dromos» (1933), sonra Clair'den esinlenerek» «Milyon Avcıları» (1934) ve bir yeni-çevirim «Leblebici Horhor Ağa» (1934).

Ertuğrul'un kendi hesabına çevirdiği «Aysel, Bataklı Damın Kızı» 1934/35) güldürü dizisini kesiyor birden ve yönetmen köy yaşantısına eğiliyor, Selma Lagerlöf'ün bir öyküsünü izleyerek, melodramatik bir çerçevenin içinde. «Aysel» den sora üç yıl sürece Muhsin sinemadan ayrılıyor ve, dönüşünde, ardı ardına Musahipzade Celâl'ın iki oyununu uyarlıyor beyaz perdeye «Aynoroz Kadısı» (1938) ve «Bir Kavuk Devrildi» (1939).
Dönemin bir sinema magazinine göre: «İpek Film stüdyoları, bu filim için altı aya yakın bir zaman uğraştı. Sahnelerin mühim bir kısmı Yunanistan'da vak'anın geçtiği yerlerde çevrildi... (Aynoroz Kadı) sını sahnede olduğundan biraz daha değişik seyredeceğiz... Komedinin mevzu-



AYNAROZ KADISI / MUHSİN ERTUĞRUL



LEBLEBİCİ HORHOR / M. ERTUĞRUL



SÖZDE KIZLAR / M. E.



BİR MİLLET UYANIYOR / M. E.



ANKARA POSTASI / M. E.

unda da, filimin icap ettirdiği bazı değişiklikler yapılmıştır. Bu haliyle (Aynaroz Kadısı), sahnedekinden çok daha hareketli bir eser olmuştur (Yıldız, Sayı I, 1938).

Müsahipzade'nin iki oyunundan sonra Muhsin tekrar vodvil'e bir dönüş kaydediyor, «Allahın Cenneti» (1939) ve «Tosun Paşa» (1939) ile. Jean de Letraz'ın «Bichon» undan uyarlanan «Tosun Paşa» nın da bir «tiyatro konservesi» oluşunu magazin yazıları bile saklamamakta: ...Rollerde fazla değişiklik yapılmamış, komedinin İstanbul Şehir Tiyatrosu sahnesinde oynanmış olan şekli muhafaza edilmekle beraber sinema tekniği bakımından senaryosunda bazı ufak değişiklikler yapılmıştır...» (Yıldız, Sayı 15, 1939)

1939-42 yılları arasında yönettiği «Kıskanç» ve özellikle «Şehvet Kurbanı» ile Ertuğrul on yıl sürece sürdüreceği yapım politikasının iki örneğini daha veriyor, bu kez Alman sinemasına, Jannings, Krauss gibi oyuncuların tipik filimlerine uyarak. Ve «Kıskanç» tan «Halıcı Kız» (1953) a kadar melodramı, vodvili, köy filimini tekrarlıyacak, oysa uyarlamalardan kopup ulusal temalara yönelerek. Şöyle ki, Ferdi Tayfur'un tamamladığı ve, sonuçta, bir skeç filimi halini alan «Nasrettin Hoca Düğünde» (1940/43) yi bir yana bıraksak, George Feydeau'dan uyarlanan «Akasya Palas» (1940) tan sonra Ertuğrul ya Nazım Hikmet'in konularından (Kahveci Güzeli, 1941 - Kızılırmak/Karakoyun, 1947) yararlanacak, ya yerli tiyatro repertuvarına dönecek (Yaylâ Kartalı, 1945 Harman Sonu, 1946) ya da piyasa romanlarına (Halıcı Kız, 1953).

İlk renkli filim olan «Halıcı Kız» dan sonra Muhsin Ertuğrul 30 yıllık bir çalışmadan sonra sinemadan ayrılıyor. Çevirdiği filimler tartışma konusu olabilir, ve olmalı, Türk sinemasında kurduğu egemenlik eleştirilir, oysa günahları ve sevapları ile Muhsin'in yaklaşık olarak yirmi yıl sürece «yalnız adam» oluşu çok daha etraflıca üzerinde durulması gereken bir olaydır.

Değerli çevirmen ve dublaj sanatçımız Adalet Cimcoz'u kısa bir süre önce kaybettik. Edebiyatımıza «Sezuan'ın İyi İnsanı», «Ölüm Gemisi», «Milena'ya Mektuplar» gibi güzel çeviriler kazandıran ve yabancı filmlerin dublajında gösterdiği titizlikle konuşmalara bir sanatçı kaygısı getiren Adalet Cimcoz ölümünden kısa bir süre önce Ferdi Tayfur gösterileri dolayısıyla Türk Sinematek Derneğinde konuşmuş ve kardeşi hakkında «Yeni Sinema» için bir yazı hazırlamıştı. Bu yazıyı sizlere sunarken Adalet Cimcoz'un kaybından duyduğumuz üzüntüyü belirtiriz.

son yazısı...

ferdi tayfur'un çocukluğu / adalet cimcoz

Üç kardeşin ortancasıydı. İlk çocuklarının erkek oluşu anababayı sevindirmiş, gelgelelim ikincinin ille de kız olmasını isteyen anamız «yine mi oğlan» diye üzülmüş. Oysa biz üç kardeşin içinde en çok Ferdi sevilirdi. «Onları çok üzdüm de ondan.» derdi.

Kilitbahir'de (Çanakkale) dünyaya gelen Ferdi, en yaramaz en gözüpek olanımızdı. Daha beş yaşına basmadan tahtaravalliden düşmüş kolunu kırmıştı; alçılı koluyla arkadaşlarını kovalarmış. Altı yaşında babamızın taklidini yapmış ve babamdan yediği bir tekmeyle denizi boylamış. Anam anlatırdı: Tören günlerinde asker çocukları, asker giysileri giyerlermiş; iki ağabeyim de o gün babamın biraz gerisinde, karşıya geçmek için filikayı bekliyorlar. Babamın bir «tiki» vardı, birşey düşünürken baş parmağını burnunun altına bastırır, işaret parmağıyla sıvazlardı burnunu. Ferdi, orda duran subaylarla ağabeyi Hayrı'ya babamı göstererek onun gibi başlamış burnunu sıvazlamaya... Babam yaradana sığınıp bir tekmeyle göndermiş Ferdi'yi denize. Küçük «Mülâzım bey» sırılsıklam çıkarılmış denizden, kıçını sürüyerek, ağlıya ağlıya tutmuş evin yolunu.

Bir işde haklıysa, dayak yese bile kendini savunur, karşılık verirdi. «Susarsam karnımda dert olur» inancı ona pahalıya oturmuştu çoğu kez.

Babamız Balkan savaşına katılınca, anamız çocukları toplayıp İstanbul'a göçetmiş. Sanacaktar'da (Kocamustafapaşa) üç katlı, büyük bahçeli bir evimiz vardı. Çocukluğumuz bu evde geçti; Ferdi Almanya'ya gidip döndükten sonra da bir süre bu evde oturduk. Ağabeylerim Kocamustapaşa rüştiyesine gidiyordu. Ramazan gecelerinde kolları sıvar, karagöz perdesi kurarlar, ya da perdede renkli resimler gösterirlerdi. Seslendirme işi Ferdi'nindi, Resimlerdeki tavukları, horozları konuşturur, herkesi kırıp geçirirdi gülmekten. - Okul «Müsamere'lerinde iki kardeş de rol alırdı Büyük ağabeyim «müteverrim» duygulu delikanlıları canlandırırken, Ferdi hırçın, haşin, kötü evlat olurdu nedense.» Oysa bütün yaşamı boyunca kimseye dokunmadı kötülüğü, hep yardımcı elini uzattığı gibi, herkese karşı da çok saygılıydı her zaman.-

Herşeye merakı vardı, bilmediği herşeyi öğrenmek isterdi. Babamızın askerliği yanında bir de şeyhliği vardı, hem de Rüfa şeyhiydi. Haftanın belli bir günü tekkeye ayrılmıştı. Parmak kadar çocukken tören günlerinde asker giyisileri giyen ağabeylerim, tekke günlerinde bu kez de: «çile» dolduran arakiyyeli derviş giyisileri içinde.» Büyük ağabeyim boşlardı bu işi, ama Ferdi çok ciddiye almıştı. «Şerbetlenme» günü gelip çatınca büyük ağabey kaçmış, Ferdi yemişti şişi yanağına Şeyh efendiden.» Ferdi'nin iki yanağından geçen şişle direğe çakılı kaldığını gören anam, «Kafes» denen kadınlar yerinde düşüp bayılmıştı. Almanya'da öğrenimini yaparken bu Rüfai hünerleri işine yaramıştı Ferdi'nin: yanağına bir sürü kancalı iğne geçirir, cam kırıkları yer, ağzından alevler çıkarır, öğretmenlerini, arkadaşlarını şaşırtırdı. «Der Fakir» adını takmışlardı ona okulda.

Sancaktar'daki evimizin bahçesinde okul arkadaşlarıyla dolup taşardı hep-o zamanlar sokakta oynamak ayıptı- ben de tek kızdım oğlanların arasında, ama beni almak zorundaydılar aralarına, yoksa gider fitlerdim babamıza: yemişleri düşman diye kılıçla kestiklerini, ağaçlara tırmanıp dalları kırdıklarını birbir söylerdim. Genellikle Hırsız-Polis, ya da savaş oyunları oynardı. Hırsız -Polis oyununda büyük ağabey nedense Banka Müdürü olur, Necit'le Vecih kardeşlerin biri polis, biri de Ferdi'yle hırsız olur, Fikret (bey) Polis Müdürü, ben de incileri çalınan «Madame». Nedense polisler tabancalı değil de kılıçlıydı bizim bu oyunlarda; dayım Almanya'dan çok güzel oyuncak kılıçlar göndermişti, bu kılıçlar hem hırsızlar da hem de polisler de vardı. Sonunda hak yerini bulur, ben elmaslarıma kavuşur, bankaya götürüp kasaya yatırırdım. Ama Ferdi bir kolayı-

nı bulur, ne yapar eder kurtulurdu Polislerin elinden.

Gene o sıralarda Okul kitabında resimden gördüğü bir paraşütü deneme hevesine düştü ve babamın beyaz sadakor şemsiyesini parçaladıydı. Bahçemizde bir de kamerya vardı, onun tepesinden epey derinde olan aşağıdaki bostana atlamak önüne geçilmez bir tutku olmuştu Ferdi için. Ağabeyimin bütün uyarmalarını boşladıydı, «düşersem bellenmiş toprağa düşerim ne çıkar». «Gelgelelim «demir leblebi» adı verilen Albay Hüseyin Tayfur beyin şemsiyesinin ters döneceğini katmamıştı hesaba. Gerçekten de çok sert adamdı babamız, birden parlayan ama birden yatışan bir yaradılışta. Ferdi, elinde ters dönmüş şemsiye ile bostan duvarını tırmanıp bahçeye girdiğinde karşısında babamızı bulmuş bir temiz dayak yemişti.

Rüştiyeyi bitiren büyük ağabeyimiz Almanya'nın yolunu tutunca biz ikimiz yalnız kalmıştık. İki yıl sonra da Ferdi gidecekti. Birinci dünya savaşı yılları, ekmek darlığı başta, şeker, tereyağı düşlerimizde gördüğümüz nesnelerdi. Babanın emeklilik aylığı yeterli olmadığından anamız almanca dersleri vermeğe başlamıştı, karşılığında para yerine pirinç, fasulya, şeker getiriyordu öğrencileri. Nasıl olsa olsa bahçemizde sebze ve meyva vardı. O yıllarda Alman modası vardı, Türk - Alman Dostluk Derneği yolu ile ve az bir parayla gidiliyordu Almanya'daki öğrenime. Ferdi de gitmek istiyordu ağabeyinin ardından, gene de almancaya bir allerjisi vardı, anamızın bütün zorlamalarına omuz silker «nasıl olsa yerinde öğreneceğim bu gavur dilini» der, katılmazdı anamızın verdiği derslere.

O zamanlar «Simplon-Ekspres» Almanya'ya giden tek ulaştırma aracıydı, her akşam düdüğünü öttürerek geçerdi önümüzden. Evimiz tren yolunda değildi, oldukça da uzakta ve yüksekteydi, ama Yedikule makasından geçeceği için tren, daha Yenikapı'dan başlardı düdüğünü öttürmeye; kentin öyle şimdiki gibi gürültüsü, klakson sesleri olmadığından sanki evin içinde öterdi bu düdük. Ferdi iki eli kanda olsa, bahçedeki ıhlamur ağacına tırmanır, her akşam bir boy uğurlardı treni. Ağacın güdük dallarına yerleştirdiği pompalı gaz ocaklarının işe yaramayan memelerini, lokomotifi kullanıyormuş gibi, bütün gücüyle çevirmeğe uğraşırdı. «Gitti, bu da gitti, derdi, bir akşam da ben gideceğim bu trenle, o zaman da sen uğurlıyacaksın beni ıhlamurun tepesinde, söz mü?» Tutamadımdı verdiğim sözü, Sirkeci garında onu uğurlarken yedi yaşındaydım, Ferdi de onbir; gidiyor diye sevinç içindeydi o, ben iki göz iki çeşme durmadan ağlıyordum, sanki bir daha hiç göremiyecek mişim gibi onu... ölümünde bile ağlamamıştım böylesine; çok çekmedi, kurtuldu diye belki. Hızla yayılan bir ciğer veremi on gün içinde alıp götürmüştü onu. Gelgelelim özlem denen kepaze bir duygu var ki, yıllar da geçse bırakmıyor insanın yakasını.

Clark Gable'leri, Ramon Navaro'ları, Cary Cooper'leri ve daha nice nice «Jönleri» bize biraz da sesiyle sevdirdi Ferdi Tayfur; Lore-Hardy, Arşak Palabıyıkyan, Balıkçı Osman kendi yarattığı kişilerdi. Hiç değilse ölüm yıl dönümlerinde anılsa diyorum. Halikarnas Balıkçısının dediği gibi: «Ölüm haberi acıdır, ama daha acısı unutmak.» Sinematek'in bu değerbilirliğine ne denli teşekkür etsem azdır.



1933 YILINDA FERDİ TAYFUR VE ADALET CİMCOZ ANNELERİYLE BİRLİKTE...

festivaller 69

NEW YORK CANNES MOSKOVA BERLİN VENEDİK VARNA PESARO

NEWYORK

Yaz aylarının dayanılması güç rutubet ve sıcağından sonra New York sokaklarına eylülle beraber üşütmeyen soğuk ve ısıtmayan güneşin rahatlığı çöker: sonbaharda şehir bir sanat-estetizm paniğine, enflasyonuna uğrar.

Film konusunda da en canlı günlerdir yaz bitimi. Yeni filmler New Yok sinemalarını kaplar ve büyük şirketler ünlerine yaraşır reklâm furyasıyla Noel için piyasaya çıkaracakları süper yapımların erdemlerini sayıp dökerek beyinlerini yıkamağa başlarlar. MGM'in aslanı bu günlerde Antonioni'nin ilk Amerikan filmi «Zabriskie Point» in büyüklüğünü ilân ederken Paramount da 25 milyon dolara çıkan «Paint Your Wagon» adındaki Western müzikalini genç Amerikan afişçilerinin önderi Peter Max'ın 19. Asır özlemi ve Pop Art karışımı desenleriyle seyircinin bilincine sokmaya çalışıyor. Filmin ilk gösteriminden önce kopartılan gürültü ve yatırımın ululuğu (!) endüstrinin koşullarına uyma zorunluğundan doğmakta. Kolay değil, Hollywood'un değişmez kurallarından biri de bir filmin gösterilmiye başladığı tarihten sonraki 90 gün içinde yapım masraflarını çıkartmak zorunda olmasıdır. (Başarının değeri çıkar kriterlerine göre böyle!)

Noel ve yeni yıl için Elia Kazan'ın cinsel görüntülerinin bolluğu dillerde dolaşan «The Arrangement», Alfred Hitchocock'un polisiye «Topaz», Fellini'nin «Satyricon» ve Peter Yates'ın şu anda iki gözde Amerikan oyuncusunun (Mia Farrow ve Dustin Hoffman) baş rollerini paylaştıkları «John and Mary» filimleri dikkatleri üzerlerine çekmekteler...

Ve bütün bu ticarî hengâme ve gösteriş çabaları içinde cereyan eden film faaliyetlerinin yanısıra eylül ortasında başlayıp iki hafta süren Yedinci New York Film Festivali ardında seyirciyi sinema kültürü yönünden doyuran gösteriler bırakarak sona erdi.

Bu şenliğin bir kaç önemli yönü var: Birincisi şenliğin tümünü sinema sanatına adayıp yılın en seçme filimlerini sunması. Bunların yanı sıra geçmişin önemli sinema yapıtlarını ve bugünün ticari geleceği olmayan kısa metrajlı, avant-garde deneme ve konulu filmlerini de ana proğram ile beraber göstermesi. Bir de alışılmış festival polemiğinden kendini uzak tutması; ödül dağıtımı, altın heykelcilik tutkusu, yıldız adaylarının boy göstermesi ve son yılların modası şenliklerin basılması gibi olaylar New York Film Festivalinde görülmüyor. Bu yıl değişik olan bir nokta festivalde Hollwood parasıyla yapılan filmlerin sayısının çoğalması; nedeni de Avrupa'nın usta sinemacılarının son yıllarda ticarî başarılarına tanık olan Wall Stretin bu durumdan yararlanma amacıyla «autheur» teorisini kabullenmiş olması! Dünya sinemasının en kişisel ve inançlı yönetmenlerinden Robert Bresson'un bile son yapıtı hem renkli hem de Paramount'un bulutlu dağının perdede boy göstermesiyle başlıyor.

1969 New York film şenliğinin beş türlü faaliyeti oldu:

1. Yılın seçme uzun ve kısa metrajlı filmleri (ana proğram)
2. Amerikan millî filim koleksiyon'undan seçme 1916-1933 yıllarını kapsıyan dönemin genellikle sessiz yapıtları.

3. ABD batısındaki avant-garde sinema sanatçılarının (Bruce Baillie, Larry Jordan, Kenneth Anger, Robert Nelson, v.b.) filimlerinin gösterimi
4. Festivale katılan filmcilerin kendi yapıtları ve film sanatı üzerine konuşmaları
5. Bu seneki şenliğin diğer bir yenliği de festival yöneticilerinin gelecekte her yıl önemli bir filmcinin retrospektif'inin yapılmasına karar vermiş olmaları. Bunlardan ilki J. Renoir'ın 28 filminin gösterisi!

Açılış gecesi şenliğin en «Amerikan» yönü oldu. Lüks araba, parıldayan giyisi bolluğu, gözde oyuncuların sihri ve bütün bunların arasına serpilmiş ütüsüz elbiseli, uzun saçlı film meraklıları. Uyumsuz Amerikan eklektisizmine uygun bir açılış gecesi!

Geçen yılın Çekoslovaklarına karşıt 1969 şenliğinin incisi hanım yöneticilerdi: Agnes Varda, Marguerite Duras, Susan Sontag ve Judit Elek. Varda hariç, diğer üç yönetici ilk filmlerini sundular.

VE FİLMLER

Şenlik gösteri listesi ilân edildiğinde, İstanbul'dan üç yıl uzak kalmanın verdiği merak içinde gözüm ilk başta «Sziget A Szarazfoldon» (İstanbullu hanım) (Yön: Judit Elek Macaristan, 1969) filmine takıldı. Gösteri öncesinin İstanbul görüntüleriyle dolu bir filmi seyretme heyecanı, ışıkların sönmesiyle sona erdi. İlk dakikalarda itibaren İstanbul özleminin yerini maceradan yokuşun yaşantısına renk katmaya uğraşan bir kadının yavaş, ağdalı öyküsünün orta şekerli bunalımı aldı. Filmin özü, geçmişiyle yaşayan (1928 de İstanbul'dan geçmiş) bir dulun boş hayatı içinde umut ve değişimden yoksun günlerinin sergilenmesi!

Filmin ortalarında apartmanını değiştirmeye karar veren İstanbul'lu hanımın rastlantıyla içine girdiği güldürücü durumlar bir süre hem kendinin, hem de seyircinin sıkıntısını ortadan kaldırmaya yetiyor.

Japon yapımı «Shonen (Çocuk) «(Yön: Nagisa Oshima, 1969) filmin konusunu meydana getiren olayların yakın geçmişte gerçekten cereyan ettiğini ilânla başlıyor. Konu: Üvey annesi ve harb emeklisi babasının geçimini sağlamak için kendini maharetle hareket halindeki arabaların önüne ve yanına atan bir çocuğun başından geçenler. Film süresince «çocuk» ile (hem geçimini onun hayatını tehlikeye atmakla kazanan, hem de ona zaman zaman zulmeden) «anne-baba» arasındaki çatışma, çocuğun her fırsatta içinde bulunduğu durumdan kaçma girişimleri ile gelişiyor. Görevinin getirdiği erken olgunluk, çocuğun yalnızlığına hayata bir anlam kazandırma uğraşısı niteliği kazandırıyor. Öncelikle filmin sonlarına doğru ıssız bir kar tarlasında elinde ölmüş bir kızın kırmızı çizmesi, küçük kardeşine ettiği sözler 9 yaşındaki bir çocuktan beklenmeyen bir «retorik»! Filmdeki en önemli çelişki Geleneksel Japon törelerinin düzen ve sukûnetiyle bugünkü endüstriyel çevrenin grafiğine sadık kalmış bir görüntü ve anlatım gerçekliğine karşıt olarak zaman zaman kendi yaşının sınırlarını aşıp metafiziğe dalan bir çocuğun varlığı oluyor.

Amerika'yı 1968 yılında Çek hayranlığı istilâ etti. Bunun bir nedeni Sovyet tanklarının Çekoslovakya'yı işgal etmesi olması bir başka nedeni de Çek filmlerinin Amerikan sinemalarını doldurmasıydı. Jiri Menzel, Jan Kadar, Milos Forman, Jan Nemek yapımı filmler Amerikalıya alışmadığı bir gerçeğin güldürü ve hüzün dolu yaşantısını getiriyordu. Ve yenilik olarak Chaplin, Keaton gibi ustalardan bu yana ilk defa komik bir durum (olay ve hareket) seyirciye gürültüsüz bir halde sunuluyordu. (Pathos kelimesini tekrar moda yaptı Çek filmleri) Geçen yılın festivalinde «Party And The Guests» filminden önce Jan Nemek'in takdim ettiği 20 dakikalık mayıs öncesi ve sonrası Prag'ı anlatan bir dökümanteri 1968 festivalinin dakikalarca ayakta alkışlanan biricik filmi olmuştu.

Bu yıl pek yoktu etrafta Çek filmi. Eski yapımlar tekrarlandı. «Closely Watched Trains», «Fireman's Ball», «Loves Of A Blonde», «Shop On The Main Street» gibi çağdaş sinema klâsikleri arasında sayılan filmlerdi bunlar.

1969 film şenliğinde gösterilen iki Çek filminden «Zeart» (Şaka) (Yön: Jaromil Jires, 1968) geçmişteki acı olayların intikamını alabilme fırsatına erişen bir adamın kendine özgü nihilizmini yitirmeksizin geçmiş ve şimdiki zaman arasında örgülenen iki gününün öyküsünü anlatıyor.

Diğer Çek filmi «Zbehova A Putnici» (Asker kaçağı ve göçebeler) (Yön: Juro Jakubistko 1968) üç bölümden kurulu savaş aleyhtarı bir yapıt. Filmin önemi bugüne değin eşine az raslanan görüntü ve renk zenginliğine sahibolması. İlk iki bölümü birinci ve ikinci dünya savaşları sonrası Çekoslovak köylülerinin gereksiz bir şiddete kapılmaları, üçüncü bölüm ise ilerde meydana gelebilecek bir dünya savaşı ertesi iki kişinin varoluşu fantezisi. Üçüncü bölümden önce kısa bir geçiş devresi var filmde. 1968 mayısının kırmızıya boyanmış görüntüleri ve açıklama:

Bir sabah film çekmekten dönerken
Gördüğünüz manzarayla karşılaştık.
Önce bunu başka bir gurubun çekmekte
Olduğu bir filmden sahne zannettik.

Jakubisko'nun gerçek-dışı renk ve görüntüleri Felliniyi getiriyor akla.

Festivalin öbür savaş aleyhtarı filmi, tanınmış İngiliz oyuncu,- yapımcı Richard Attenborough'nun ilk yönetmenlik denemesi «Oh!. What A Lovely War» (Oh, ne güzel bir savaş, 1969) Birinci dünya savaşı öncesi ile sonrasının sakin İngiliz taşra yaşantısı ve savaş sırasında askeri üstlerin mantıksız direnişinin malolduğu can kaybı. Filmin konusu yakın geçmişte sahneye kon-

muş «Brechxvari» bir müzikalden alınma. Orijinal sahne eserinin yalın dil ve yergi dolu şarkılara dayanan yapısı ile dekorsuz bir çevrede oynanmasına karşıt film son derece zengin dekorların içinde geçiyor. Bugüne değin gördüğüm müzikallerin tümünde normal seyrini izlerken birden, bir ya da birden fazla oyuncu şarkı söylemeye başlarlar! Gerçeğin zorlanması, gereksiz bir anlatım tarzıdır bu! (Günlük hayatta bir kızın hâmile olduğunu annesine şarkı söyleyerek anlattığını düşünün!)

«Oh, What A Lovely War» da bu sorun nisbeten çözümlenmiş. Sözle müziğin birlikte bulunduğu kısımlar gerçekte müziği kullanan ve varlığı uyumsuzluk yaratmayan bölümler. Oyuncu kadrosu filmin öbür başarılı yanlarından biri. İngiliz sahne ve perdesinin «uluları» kısa rollerle filmi süslemekteler. Eksiksiz biçimcilik var baştan sona. Ayrıntılara verilen önem anlatımın en özlü öğeleri arasında kendini belli ediyor. Filmin bitimindeki, I. Dünya Savaşı ertesi pastoral görüntüler arasında düzenli haçlarla bezenmiş, kilometreler uzunluğundaki ordu mezarlığının sessizliği son yılların en güçlü savaş aleyhtarı sözlerinden birini söylemekte! -Filmin sonunda alkışla beraber -Amerika'nın Vietnam savaşını -Lanetleyen sözler geldi salondan bir de -Uyarı: 15 Ekim'i unutmayın!

Marguerite Duras eserlerin önemli yöneticiler tarafından perdeye aktarılmış tanınmış bir edebi kişi! Susan Sontag ise Amerikan düşünce ve edebiyatında romandan film eleştirisine değin her türde kendini göstermiş, «süper entellektüel» niteliğine sahip bir yazar. Kelimeden görüntüye geçişlerinde farklı tutumları var. Duras'nın eylem ve sinematografik anlatımın güçünden yararlanmaktan çok filmin kişilerini çoğu zaman statik bir duruma yerleştirip aralarındaki konuşmayı «önemli» kılmasına karşıt Susan Sontag kişiler arası ilişkilerin kelimelerden çok eylemlerin aracılığıyla gelişmesini sağlıyor.

«Detruire, dit-elle» (Yok et, dedi) (Yön: Marguerite Duras, 1969) şehirden uzak bir dinlenme evinde dört kişi arasında gelişen (ve bazı yönlerden yitirilen) ilişkiyi ortaya koymakta. Bu dört kişi neo-klasik dinlenme evinin çaresinde varolan



OH! WHAT A LOVELY WAR»

insanların tümü. Tenis kortlarından oyun sesleri gelmekte, fakat başka insanların varlığı görülmekte (filmin sonlarına doğru kısa bir süre için beşinci kişi katılıyor dörtlüye)

Evi çevreleyen ormanda kimse dolaşmaya gitmediğinden bütün film evin boş odalarında ve bahçesindeki sessizliğin içinde geçiyor. Kişilerin geçmişi bugünkü ilişkilerinin nedenini meydana getirmesine rağmen, bu geçmişin kesinliği asla ortaya çıkmamakta. Filmin tümü, kişiler arası bağların belirli bir zaman içinde geçirdiği değişimleri ve bu süre içindeki varoluşunu, çok öznel bir anlatımla sunmaktadır. (Seyredilmesi kişisel deneye dayanan bu filmi kelimelerle anlatmaya kalkma yaşantıya saygısızlık ve kısıtlamaya girişmek olur.)

«Duett För Kannibaler» (Vahşiler üstüne ikileme) (Yön: Susan Sontag, 1969) Duras'nın Fransız entellektuelism'inden uzak, görüntüye bağlı tutumuyle, hayatını genç bir çifte Hitchcockvarî oyunlar oynamakla geçiren orta yaşlı bir politik sürgün düşünür ile nörotik genç karısının Isveç'te geçen öyküsünü anlatıyor. Film, sinema dilinden iyice yararlanıp, konunun işlemini soyutlamaya başvurmadan yeterli eylem dizisi ile başaran bir yapıt. Kişiler arası ilişkinin niteliği «uysal» ile «vahşi» arasında değişmekte. Oynanan oyunlar ise aşırı sadist/masoşist tutkuların giderilmesine yarıyor. Gerek cinsel gerekse Simenon'a taş çıkartacak ölçüde karmaşık oyunlar bunlar. Ve 90 dakikalık grotesk sapıklık ve entrika sonunda filmin boşluğunun farkına varılıyor!

Ingmar Bergman'ın «Riten (Ayin)» (1969) İsveç televizyonu için yapıldığından ardı ardına tüm perdeyi kaplayan yüzlerle nefis bir yakın çekim dizisinden kurulu. Dokuz kısımdan meydana gelen, 75 dakikalık, filme çekilmiş bir tiyatro oyunu. Müstehcenlik suçlamaları ile yargıç karşısına getirilen üç sahne oyuncusunun kendi aralarında ve yargıçla olan ilişkilerini ele alan filmde Bergman, sanatçı-seyirci bağlantısına ve sanatçıda seyirciye önemsiz (irrelevant) gelme düşüncesinden doğan korkuya değinmekte. Kişilerin yüzleştirilmeleri, soruşturma giderek oyuncuların yasaklanan oyunu yargıcın önünde oynayıp onun şevk içinde ölmesine yol açmaları. Filmin bitimindeki açıklamaya göre: Oyuncular «para cezalarını ödediler, birkaç mülâkat verdiler ve yaz sonunda tatile çıktılar» Duras ve Bergman festivalin en kişisel iki sanatçısı.

Walerian Borowczyk bir Polonyalı uluslar arası üne erişmiş canlı-resim film yapıcısı. Fransa'da yazıp yönettiği «Goto, L'lle D'Amour» (Aşk adası Goto) (1968) ilk uzun metrajlı filmi. Yarım düzine kadar çok kısa renkli eklemeler hariç film baştan sonra değişmeyen grilik içinde, terkedilmiş depoyu andıran bir yapıda hayatlarını tüketen hırslı ve iktidarı ele geçirme fırsatı kollayan Goto adası sakinlerinin öyküsünü anlatıyor. Borowczyk'in festivalde yaptığı bir konuşmada «film sembolik değildir» demesine rağmen allegorik tutumunun varlığı bir an olsun kaybolmuyor film boyunca. En genel anlamda çağdaş toplum ve onu meydana getiren unsurlar ve güdüler, hayalî bir ada halkı tarafından beyazperdede tekrarlanıyor. Goto'lular içinde bulundukları umutsuz durumdan inşa edebilecekleri bir sandalla kaçma yollarını düşünme yerine kendi çıkarlarını kollamakta devam edip çamura gün geçtikçe daha fazla batmaktalar. Adadaki sinek bolluğu dehşet verici. Borowczyk'e göre sinekler «insan yaşantısında eksik olmayan engellerden biri». Goto'nun pisliğine oranla belirtilen toplumdaki rolleri ve önemleri daha da büyük!

Borowczyk'in canlı resim filmleri, Polonya'nın yakın geçmişini görsel şiir ve öznel estetik disiplini içinde tanımlayan yapıtlar. Evrenselliğe doğru gidişin oluştuğu bu kısa filmlerde Polonya çok bir başlangıç noktası idi. Goto ise herhangi bir ülke ya da politik kuruluş ile ilgisi olmayan antiütopik, 18. asırdan beri dışarı ile ilişkisi kesilmiş bir «genelleme». Seyirciye verilen tek önbilgi olayın bugün meydana geldiği. Plastik yönden film hayal kırıklığı getiriyor. Demirperde gerisi Orta Avrupa ülkeleri ve New York'lu canlı resim filmcilerinin bol miktarda kullandığı 19. asır sonu «objekt»lerine filmde durmaksızın rastlanmasına rağmen, bunlar tuğla duvar ve çamur çöplüğün yarattığı harmoni yoksunluğunu ortadan kaldırmaya yetmiyor.

Senegalli yazar ve yönetmen Osman Sembene festivalde gösteri öncesi yaptığı konuşmada mütevazi tavrı ile «Mandabi» (Para havalesi) (1968) filminin yeni Afrika'nın göreneklerini, oluşumunu yabancı seyirciye yeteriyle sunmasını ümit ettiğini söyledi. Süsten uzak, sıcağın varlığını taşıyan, uçuk ve göz alıcı renk karışımı düz, naive anlatıma sahip bir yapıt «Mandabi.» Yapısı ve tekniğinin ilkelliği dürüst ve yaşantıya sadık özelliği yanında filme halk sanatlarının mükemmelden uzak fakat özlü havasını getiriyor. Konu; Dakar'da yaşlı bir müslümana Paris'ten yeğeninin gönderdiği havale ve adamın bu parayı postahaneden çekmek için uğraşırken hayatında olan değişiklik! Toplumun «şehir ve makine»ye geçişindeki biçim değiştirmesi filmde bütünüyle mevcut! Filmin baş kişisinin başına gelenlerin tümü (aldatılma, dolandırılma, hakaret) onun toprağa bağlı basit bir hayat düzenini sürdürüp karmaşık bir yapıya doğru şekillenmekte olan toplumun yeni koşullarına uymamasından ve insan ilişkilerinin alıştığının tersine bir kalıba girdiğinin farkına varmasından doğuyor. Filmin sonunda eli boş, aldatılmış bir halde evinin avlusunda dururken çevresindeki hile ve dolambaça bizzat tanık olmasına rağmen iyi niyet ve saflığı hâlâ yüzünden akar!.. Filmin bana en çekici gelen yönü bizde rastlanan İslamî kültür mirası gün-

lük yaşayış adetlerinin aynen filmde öyküsü anlatılan Afrikalılar arasında tekrarlanması. Birçok Amerikalının ne olduğunu anlayamadığı küçük nüanslar (örnek: yolda iki-üç kişinin el açıp tanrıya şükretmesi!) Osman Sembene'in yerinde ve filmin yapısı için gerekli gözlemleri. Baştan bitime değin yavaş tempoyla oluşan yeni bir düzendeki güç-ki bürokrasinin varlığı-filmin evrensel önemini belirten yönü.

Brecht'ten uyguladığı «Utançsız kocakarı» filmi ile tanınan Rene Allio'nun yeni yapıtı (Pierre et Paul) (1969) çağdaş tüketim toplumunda maddi gücünün azalmasına orantılı olan hayatında ümitsizlik ve yaşama güdüsü tüketimi artan orta yaşlı bir inşaat mühendisinin çöküşünü anlatıyor. Filmin başında Pierre düzenli iş hayatı sürmekte, sevdiği kızla evlenmeyi tasarlayıp düzgün bir geleceğin hayali ile yaşamaktadır. Günün birinde babası Paul ölür ve bu olayın getirdiği masraflar ve değişimler hayatının dengesini bozmaya kafi gelir. Annesi Pierre'in dairesine taşınır, kız arkadaşıyle buluşmaları eski heyecanını kaybeder, borçlular kapıya dayanır, çalıştığı şirkete dışarıda tahsil görmüş genç elemanların gelmesiyle ikinci plâna düşer. Bütün bu çöküş esnasında Pierre kişisel umutsuzluğunun bilincine varıp kendi içine kapanır ve paranoia hayatını kaplar. Babasını görür düşlerinde eski fotoğraflardan geçmişi inşa eder, babasının bol ışıklı gençlik günlerini yaşar. Gün geçtikçe tüm çöküşün kaçınılmazlığı kaplar onu ve film aklını yitirmiş halde tüfekle sokaktan geçenlere ateş eden Pierre'in doktora ağlıyarak iyi olması için yalvarmasıyla sona erer.

Yönetmen rahat anlatımına karşıt filmin özünü -Pierre'in çöküşünün kaçınılmazlığı- başlarda sezinlettirmekte seyirciye.

Ermanno Olmi'nin yazıp yönettiği ««Un Certo Giorno» (Belli bir gün) (İtalya, 1969) başarılı bir reklâm şirketi müdürünün umulmadık bir kazaya yol açmasıyla hayat düzeninin bozulmasının öyküsü. Kaza ertesi suçlu olmadığı meydana çıkıp beraat etmesini ve hayatının tekrar eski normalliğine dönmesini istediği halde, dengeyi bozan olayın iç etkileri geçmiş düzeni tekrar sağlıyabilmeyi imkânsızlaştırıyor.

Olmi'nin sakin ve ölçülü bir anlatımı var. İnsanın kaderini kendi elinde tutmasına rağmen kişi dışı ve bilincine «şimdiki zamanda» erilmeyen etkenleri varlığı, yönetmenin çağdaş insan yaşantısına dönük yalın anlatımının yansıttığı bir yeteneksizlik olarak belirtiyor filmde.

Festivalin açılış filmi, şenliğin yöneticilerinin ilk gece seyircilerini tümüyle mutlu kılıp, neşeli bir başlangıç sağlamak inancıyle gösterdikleri «Bob And Carol And Ted And Alice» (Bob ve Carol ve Alice) (Yön: Paul Mazursky, 1969) adlı Hollywood yapısı güldürü. Olay son yılların pahalı Amerikan filimlerine sahne olan «Portakal Ülkesi» adıyla ün salmış Güney Kalifornia'da iki genç çift arasında geçmekte. Çiftlerden biri bu günlerin modası «Group Therapy» (Toplu Tedavi) ye devam edip cinsel inanışlarının büyükçe kısmını kaplayan töresel tavırlarındaki değişim sonucu çok serbest düşünüp hareket etmekte. Öbür çift ise burjuva yetiştirilmenin getirdiği ahlaki kısıtlayış ve fanatizme varan ön yargılama tutkusu ile dostlarının serbest davranışına başta tabu gözüyle bakmalarına rağmen filmin sonuna doğru bu serbestliğe katılıyorlar.

Film yapı ve işleniş bakımından son yılların geçerli bir Hollywood yapımı içinde bütün revaçta olan klişeleşmiş film göz boyamaları mevcut: Helikopter çekimi, açı enflasyonu, sentimental yavaş hareket, televizyondan gelme hızlı kurgu v.b. Ve film günün ilerici (devrimci demek sırf cinsiyet açısından olur) konularından birini işlemesine rağmen sonunda Hollywood'un eskimez kuralına sadık kalmış. Yani, konu ne kadar alışılmamış olursa olsun filmin sonu bugünün yerleşmiş düzeninin temel inançlarının geçerli ve mutlak olduğunu doğrulayıp haklı çıkarmalıdır. «Lions Love» (Aslanların sevgisi) (1969). Agnes Varda'nın yeni filminden söz açmaya ünlü klişe ile başlamak istiyorum. Hollywood: 20. asrın rüya fabrikası. Adı insanlara bütün dilediklerinin içinde var olduğunu düşündüren, peri padişahlarının yaşadığı sihirli ülke. Ve Türk okuyucusu için Hollywood, yıllarca orada yaşamış Türk asıllı bir stüdyo patronunun Yedigün Muhabiri ile aslan oymalı kapılar önünde çektirilmiş yapmacık mutluluk dolu bir fotoğraf! Üstü imzalı, parlak kartpostallarda esrarlı yüzleri sırma bıyıkları, kolları yakaları, rötuşlu tenleri ile, üstün cins iddiasını sürdüren «aslanlar»! «Lions Love» Hollywood'un bugünkü aslanları hakkında. Biri kadın (Andy Warhol fabrikasının gözdesi alımlı Viva!) ve iki erkek (son yılların en ün salmış Amerikan müzikal «Hair» ın yaratıcıları Rado ve Ragni), bir de ilk Hollywood filmini yapmaya gelmiş New York'lu kadın filmci Shirley Clarke.

1969 başlarında Hollywood dönüşü New York'ta Jacques Demy'in «Model Dükkânı» adlı filmini gördüğümde ilk defa olarak Hollywood'un gerçek yüzünü gösteren bu yapıttaki belgesel işleniş tarzı tatmin ediciydi benim için. Ne yazık ki ikinci yarısında Amerikalı kahramanın kendisinden beklenmeyen bir Paris entelektüeli dünya görüşüne sahip çıkıp, uzun konuşmalara dalmasıyla başlardaki ilginçliliğini kaybetmekteydi film. Kocası Hollywood'da çalışırken Agnes Varda boş durmayıp ilk uzun (Amerikan) filmini çevirmiş. Yapılış tarzı Andy Warhol'un öncülüğüyle esoteric bir stil olmaktan çıkıp bugün bolca kullanılan senaryosuz, kamera önünde kendiliğinden konuşma, fıkralar anlatma, serbest hareket etme ile meydana gelen gerçekçi görüntü dizisi. (Kişi gerçeğinin içinde bulunan zaman ve yerle



OUSMANE SEMBENE / MANDABİ

ilgili biçimde sunulması) Bunun yanısıra filmin sonuna doğru perdeyi kaplayan televizyon ekrandaki Robert Kennedy'nin katili ile ilgili olayların görüntüleri «Aslanların Sevgisi»nin samimi canlılığına eklenen zorlama bir bölüm niteliğinde. Interieê adlı sinema dergisinde yayımlanan röportajda Varda:

Bu film yıldızlar, sinema, aşk
serbestliği, kurgu özgürlüğü, ağaçlar
televizyon, gençliğin sonu, plastik çiçekler
siyaî kahramanlar, yüzme havuzları,
kahve ve sabahları kimin yatağa
kahveyi getireceği hakkında.»

demektedir. Jacques Demy'nin anlatmak istediği realiteyi karısı ondan daha canlı, belirli bir kalıba dökülmemiş, zamanın getirdiği değişimlerin bilincine varmış ve hayatı kutlayan ışıklı görüntülerle anlatmayı başarıyor.

Festivalde gösterilen en olgun film bence Eric Rohmer'in yazıp yönettiği «Ma Nuit Chez Maud» (Maud'un Evindeki Gecem) (1969). Filmin yavaş temposu ve yer yer statikleşmeye yüz tutmasına rağmen, üstünlüğü kişiler arasında diyalog'un gerek içerik canlılığından dolayı çekiciliğini yitirmesi, gerekse kişilikleri açıklama yönünden yararlı olmasından ileri geliyor.

Konu: Paris yakınlarında Clermont kasabasında yaşayan, düşünce özgürlüğüne tutkun, Paskal hayranı, Katolik bir mühendisin Maud isimli yeni boşanmış genç kadınla tanışması, kısa ömürlü flört devresinden sonra ayrılıp kilisede gördüğü katolik bir genç öğrenci kızla evlenmesinin objektif bir tutumla anlatılması. «Ma Nuit Chez Maud» bugüne değin dördü tamamlanan «Altı Töresel Masal» adlı projenin üçüncü yapıtı. Altı masalın da konusu: Bir kadına aşık olan adamın bulduğu bir başka kadın ile bir süre yaşaması, fakat bu ilişkinin sonuca erebilen cinsten olmaması.

Filmin baş kişisi, mantıkla doğruladığı inancı (günün birinde uygun bir katolik kızla evleneceği) sonucu aynı yatakta gecelediği ama elini sürmediği Maud ile olan ilişkisinin geçiciliğini kabullenerek bir prensip ve arzu çatışmasına düşüyor!

Filimdeki dört kişi son yılların bir araya gelen en kültürlü, düzgün dilli duyarlı ve kendinden emin oyuncu topluluğu. Bütün oyuncuların rollerini kusursuz oynamaları ve anlatımın tüm inceliği bu yapıtı New York Times tenkitçisi Vincent Canby'nin deyişiyle yılın en «medenî (civilized)» filmi yapıyor.

Robert Bresson'un ilk renkli filmi «Un Femme Donuce» (1969) hayatı ıstırap içinde geçen karı-kocanın öyküsü. Açılışta genç kadının intiharı ve bunun sonucu kocasının geçmiş olayları hatırlaması. Bresson'a özgü önemli unsurların tümü mevcut filmde: Olayların filmin baş kişisi tarafından anlatılması, yüzleri ifadesiz kişilerin yaşantılarını kapsıyan melankoli ve azap, bilinçli düzenleme (gerek görüntü grafiğinde, gerekse yaşantının içinde,) kişinin çevresindeki eşyaların kişileriyle ilgisi ve bu nesnelerin yakın çekimlerle önemsenmesi, kişilerin filim sonunda intihar ve hapis gibi yitirici sonuçlara erişmelerine rağmen bunların kişi için «ruhsal kurtuluş» olmaları, kutsal nitelikteki sessizliğin sardığı yaşantıda insanlar arasındaki uzaklığın filim süresince fiilen ortadan kalkmasının imkânsızlığı... Karısının intiharından sonra genç kocasının geçmişi görüntü ve kelimelerle kurma sırasında bu iki kişi arasındaki ilişkiler bence filmin olağanüstü özelliği!

Amerikan filimcisinin tüm başarı olarak nitelediği durum, yani filmin geniş seyirci kitlesi tarafından görülmesi ve maddi başarının yanısıra manevi değeri olan Oskar listesine dahil edilmesi İsveçli yönetmen Bo Widerberg'in «Elvira Madigan» filminin başına gelmişti. Bu yıl ise aynı yönetmenin Avrupa'da adından bol söz edilen «Adalen 31» adlı yapıtı New York Filim Festivalinde (gene dağıtım öncesi) Amerikan seyircisine sunuldu. Filim kısaca 1931 de İsveç'in Adalen kasabasındaki grevin öyküsü:
Sakin taşra hayatı, insanların hergünkü uğraşları, devam edegelen grevin kanlı bir hal alması ve hayatın tekrar normale dönüşü Adalen'de yaşayan bir işçi ailesinin açısından anlatılmaktadır.
Geniş perdede sunulan görüntüler Widerberg'e özgü ışık ve renk güzelliği ile dolu. Yönetmenin yoğun politik aktivizmi ile eksiksiz pastoral impressionism'i rahatsız etmeyen bir çelişki içinde (Renoir geliyor akla hep!)
Devrim ve İdyll'in birarada varoluşu ile insan yaşantısının «banal» e kaçmayan basitlikte işlenişi filmin güçlü insancı yönünü ortaya koyuyor.

Godard'ın devrimci yapıtında öğreticiliğe kaçan yetkin radikal tutumunu Widerberg'in ki gibi düşsel, ışıklı görüntüler çerçevelemiyor.
«Le Gai Savoir» (1968) da karanlık televizyon stüdyosunda oturup «dil» in yeteneksizliğinden sözeden genç bir çift Godard'ın tüm anti-burjuva düşüncelerini örnekleriyle seyirciye sunuyor. Bugüne değin yönetmenin gerek içeriği gerekse yapısı bakımından en devrimci filmi kabul edilen «Le Gai Savoir» Emile Rousseau adlı delikanlı ve Patricia Lumumba adlı genç kızın içinde eşya bulunmayan karanlık bir boşlukta oturup 91 dakika kurtuluş için orta sınıfın en kuvvetli silahı dil'i meydana getiren kelimeleri yok etme, giderek eski anlamlarını ortadan kaldırıp yeni bir kelime topluluğu (Devrimci..!) meydana getirmenin gerekliliğinden söz ediyorlar. Bu konuşmalar sürüp giderken sunulan fikirlerin somut bir biçimde canlandırılması için godardvari görüntüler (Paris Sokakları) afişler, gazete ve



SUSAN SONTAG / DUET FOR CANNIBALS

dergi reklamları, üstü yazılı fotoğraflar) filmin düz grafiğinde gerekliliği duyulan değişikliği yaratmakta. Bütün geçmiş yapıtların özeti «Le Gai Savoir», varlığı duyulan bir atılım Godard için.
Pasolini Avrupa entellektüel'inin baş ulularından olmasına karşıt Amerika'da ancak filimleri gösterildiğinde kendisinden söz edilen bir yönetmen. Henüz sarmış değil Pasolini efsanesi yeni dünya düşünürü ve saracağı da şüpheli. Nedeni de Pasolini'nin soyutlamasına bu günün somut Amerikan gerçeğinde bir ihtiyaç olmaması.
Festivalde gösterilen «Porcile» (domuz ahırı) 1969 biri ortaçağda diğer bugün yan yana iki öyküden kurulu. İlkinde hayatı kelebek, yılan ve insan yemekle geçen bir adamın yakalandığında «babamı öldürdüm, insan eti yedim ve neşeden titriyordum» demesi üzerine dağa aç kurtlara bırakılıp hayatına son verilmesi anlatılıyor. Çağdaş öyküde ise kızarkadaşının pasif radikal davranışı ile babasının fırsatçı politik atılımları arasında kalmış bir alman genci, kendisini çevreliyen burjuva baskısı altında tek kaçışı evlerinin yanındaki domuz ahırında bulmakta ve sonunda dost edindiği domuzlar tarafından yenmektedir. Devrimci lügatın baş kelimelerinden «domuz» un filimde ortasınıf sembolu olmasının meydana getirdiği metaforik durum gösteri sırasında kendini belli etmekte! Birinci öyküde oğlun babasını dolaysız öldürüp yemesi, ikincisinde de oğlun dolaylı bir şekilde babası tarafından yenmesi. Filimde iki bölümde de kendini belli eden baba - oğul ilişkilerinin:
1 — (Dostoyevski ve Baldwin'de de görülen baba düşmanlığı) Pasolini'nin geçmiş yaşantısı ile doğrudan doğruya ilgili mi olduğu,
2 — Yoksa bu ilişkinin filmde ortaya konan toplumsal olayın kıssa biçimine sokulmasındaki soyutlamaya yardımcı unsur mu oluşu, yapıtın geniş yoruma açık yönlerinden biri.
Festival'in geçmiş yapıtlara ayrılan bölümünde Erich von Strohcim'in «The Merry Widow» 1925 ve Victor Sjöstrom'un 1924 yapımı «He Who gets Slapped» adlı iki sessiz filmi yanısıra Amerikalı sinema severlerin el üstünde tuttukları Josef von Sternberg'in tamamlanmamış «I, Cladius» filmi üstüne ingiliz BBC'nin hazırladığı dökümanter ile Max Ophuls'un 1950 de çektiği «La Ronde» gösterildi.

SEDAT PAKAY

CANNES

Geçen yıl Cannes kıyametlerin koptuğu bir festivaldi. Bu yıl sanki hiç bir şey olmamış gibiydi. (**«FİLM» dergisi**)
Perdede gördüklerimize bakacak olursak, Cannes Şenliği'nin parıltılı görüşünü sürdürmekte direnmesi gittikçe zorlaşıyor. Ve 'Şenlik filmi' denen o esrarlı yaratığı halâ bulmaya çabalayan kimi insan beklenmedik bir biçimde şaşkına dönüyor. Örneğin, Sidney Lumet'in **Buluşma**'sına gösterilen tepkiye M.G.M. epey gocunmuş olsa gerek. Anouk Aimée ve Ömer Şerif gibi kalıptan çıkma romantik yıldızlar, Carlo di Palma'nın görüntüleri, Antonioni'ye özenen bazı çekimler ve karısının öğleden sonraları Lotte Lenya'nın başında bulunduğu bir geneleve gitmesinden kuşkulanan bir kocayı ele alan «ukalâca» bir konuyla, oldukça iyi bir seçim yaptıklarını sanmışlardı herhalde. Oysa şenliğin en sevinç dolu kahkahalarıyla karşılaştılar; özellikle Lumet'in, boylu boyunca uzanmış bir çiftin üzerinde alıcının dolanmaya başlayıp sonra yükselerek geniş bir görüntüyü aldığı o çılgın, romantik kuşbakışı çekimlerinden birini denemesinde. Artık kimse yutmuyor bazı şeyleri, bu da onlardan biri.
Öte yandan, insan Vojtech Jasny'nin **Moravya Öyküsü** gibi bir film boyunca görevliymişcesine oturuyor, çünkü Komünist tarım planlamasının başarısızlığı konusunda söyledikleri açıkça gözüpek ve geçerliydi. Ama gene de, karda eskin giden atlar ya da gidip gelen mısır başakları gibi çekimlerle her ayrımı lirik bir kıpırdanış içinde başlatmakla, Jasny'nin bir 'şenlik filmi' yapmaya çalışmış olduğu anlaşılıyor. (**Penelope Houston — «SIGHT AND SOUND»**) Jansy'e (Çekoslavakya) en iyi yönetmen ödülü kazandıran **Moravya Öyküsü**, Stalin devrini işleyen güçlü bir yapıt; zamanımıza kadar uzanan bölümünde de oldukça acı... (**Sandro Zambetti — «BİANCO E NERO»**)
Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'nın ilk renkli — ve renkten neredeyse infilâk edecek — filmi **Antonio des Mortes**'de efsanevi figürler aktif olarak politikaya katılırlar, fantastik allegorilerle belirlenen folklorik macera filmi kahramanları opera biçiminde bir dev başkaldırtılı film kahramanları olurlar.
Patetik bir sanatçı olan Rocha güçlü bir şekilde resim ve melodileri efektleştiriyor, korkunçlaştırıyor. Çünkü Rocha'da önceden düşünülmüş haklı olan herşey belirli görüntüler halinde beliriyor, yani Rocha neyse amacı bunu dehşet verici ve anlamlı sahnelerde ortaya koymasını biliyor. (**Urs Jenny — «SÜDDEUTSCHER ZEİTUNG»**)
Glauber Rocha'ya en iyi yönetmen ödülü kazandıran **Antonio das Mortes** hiç kuşkusuz Cannes'da görülen en iyi filim... Filim hakkında bir fikir verebilmek için bir halk türküsüne benzetilebilir... Brezilya'nın «cinema nôvo» su bu filimle, Avrupanın etkilerinden kurtularak, özgün bir söz söylemek durumunda olduğunu ispatlıyor. (**Sandro Zambetti — «BİANCO E NERO»**)
Fazlasıyla-ateşli sınıflamasına Glauber Rocha'nın **Antonio das Mortes**'i giriyordu; asık yüzlü, pelerinli bir haydut katili, katilin para karşılığında işini bitireceği bir **cangaceiro**, kör bir top-

rak ağası ve terkettiği âşığını kırk elli kere bıçakladıktan sonra cesedi sürükleyerek çöle götüren bir kafileye katılan, morlara bürünmüş bir kadının daha sonra da yeni bir âşığıyla cesedin üzerinde çılgınca yuvarlanışını anlatan bir Brezilya öyküsü. Filmi beğenenlerin sayısı oldukça kabarıktı, teatral oluşunun yanısıra filmde operaya özgü nitelikler buldular; ama bana kalırsa yalnız opera vardı. **(Penelope Houston — «SİGHT AND SOUND)**

Kendisine Altın Palmiye Ödülü kazandıran **İf** ile öfkeli bir «This Sporting Life / Sporcunun Hayatı»ndan altı yıl sonra Lindsay Anderson uzun metraja dönüyor, boğuk öfkeden açık devrime geçişi açıklamak için. Toplumun bir «metafor»u olarak, kolej çevresi inandırıcısıdır, her ne kadar Vigo'dan bu yana kolejler konusunda söylenilecek yeni şeyler yoksa da. Asıl şaşırtıcı olan (ya da, filmin Paramount tarafından dağıtıldığına bakılırsa, kolayca anlaşılan) devrimci süreçtir, şayet onu böyle tanımlamak istiyorsak: öylesine gösterişli ki, Cannes gibi bir yarışmada bile büyük ödülü koparmaktadır. Sonuç olarak, öfke sinemasıda tüketim malları arasına girmiş bulunmaktadır... **(Sandro Zambetti — «BİANCO E NERO»)**

Bu zıtlık, Niklos Jansco'nun olağanüstü **Yüzleştirme**'si gibi bir filmi daha da örnek nitelikte bir yapıt gibi gösteriyor. Film 1947'de geçiyor, temel karşıtlaşma da bir kilise okulundaki delikanlılardan kurulu bir grup komünist öğrenciyle, çeşitli kılıklara bürünen yetkililer arasında. Her zamanki gibi Jansco sonunda, görüntülerin ardında bir gücün varlığını duyuruyor insana: her insana kendini asması için bir ip verecek, dosya biriktirip sapmaları kaydedecek ve sonunda, özgür istemle verilmiş gibi görünen kararları yadsıyacak bir düzen. **Yüzleştirme** amacını tam gerçekleştiren bir film: doğal olarak, sosyalizme inancı sarsılmamış bir adamın, sosyalizmin değişik görünümlerine bakışı. Bu film üzerine bir şey yazmak olanaksız: insan, hareketlerdeki hızı, coşkuyla umumutsuzluğun karışımını sözlerle iletemiyor, bunlar olmaksızın da film bilmeyene sıkıntılı gelecek kadar soyutmuş gibi gelebilir.

Eric Rohmer.in **Maud'la Geçirdiğim Gece**'sinin **(Ma Nuit Chez Maud)** de çekiciliğini anlatmaya çalışmak, bir o kadar güç. Jean-Louis Trintignant ile Françoise Fabian'ın güzel oyunlarının yanısıra sözlerin güzelliği, zamanın iyi kullanılmış olması filmi zevkle izlenebilir hale getiriyor; yalnızca pek ender olarak üç boyutlu olabilen kişileriyle değil, kışın Clermont Ferrand'ın ferahlatıcı görünümünün tümü, sönük geçen tatil ve birbirlerini denemeye hazır, ne yapacaklarını bilemeyen kişilerle iç içe buluyor insan kendini. Fazlasıyla ateşli geçen bir şenlikte **Maud'la Geçirdiğim** Gece, buzlu şampanya etkisi yaptı: serin, pırıl pırıl, dürüst — ve Fransızların sevdiği anlamda — ciddî'ydi.

Hayal kırıklığı uyandıran başka filimlerin arasında Kobayaşi'nin **Bitik Bir Adamın Günlüğü** ile Giuseppe Patroni Griffi'nin **Metti, una Sera a Cena'sı** vardı. Kobayaşi'nin filmi, iş dünyası batağının ölüm kalım savaşında hiçe indirilen Tokyo'lu bir iş adamının öyküsünü anlatıyor. Film, Ozu'dan alınan boyuneğme teması ile Kurosawa'dan alınan işhayatındaki üçkâğıtçılık temaları arasında topallaya topallaya yürüyor, ama ikisine de yetişemiyor aslında. Patroni Griffi'ninki ise bir çeşit yoluna girmiş **dörtlü bir evlilik**'i (yazar, karısı, öteki adam, öteki kadın) ele alıyor ama yazarın karısı huysuz bir delikanlıya gönlünü kaptırınca bu düzen bozuluyor. Bu teatral, biçimci yapıt, gerçekten iyi bir filmı gibi başlayıp bitiyor; ama bütünlüğünü bozan, göze batan ukalâlığı ve ,en sonunda, hepimizin canına okuyacak olan Çin bombasına değinmesiyle **Il Mare**'nin incelik dolu, düşündürücü havasından epey farklı.

İngiltere çok yerinde bir seçim yaparak **İsadora** filmiyle Vanessa Redgrave'e en iyi kadın oyuncu ödülünü kazandırdı. Lindsay Anderson'ın **Eğer**...'iyle de Büyük Ödülü almayı başardı. Daha fazlası ne istenebilir, ne de beklenebilirdi. Paramount yetkilileri, **Eğer**...'in tek önemsenecek rakibinin **Ölümsüz (Z)** olduğunu, önceden güvenle belirtiyorlardı. Cezayir'de çekilen Costa Gavras'ın **Ölümsüz**'ü, Lambrakis dâvasını ele alan siyasal bir melodram. **Ölümsüz**'ün konusu çok ilgi çekici, işlenişindeki sıradanlıksa ustalıkla başarılmış. **Savaş Bitti**'yi yazan George Semprun'ün, senaryosunu Resnais'den anılarla süslediğini görmek de çok ilginç. Ne var ki oyuncular (öldürülen mebus rolünde Yves Montand, savcı rolünde Trintignant), Theodorakis'in müziği, siyasal cinayetlerin çarpıcılığı, protesto yürüyüşleri, ayaklanmalar sırasında polis görüntüleri gibi etkenler ile başarılı bir film olabilmesi için yeterli değillerdi. **(Penelope Houston — «SIGHT AND SOUND»)**

Jüri Özel Ödülü kazanan Costa Gravas'ın **Z** adlı filmine gelince... Tahkikatın başlaması ile filim polisiye türünün şemalarını izliyor, gerilimden kazanmakla beraber derine inme gücünü, Yunan sorununun gerçeklerini açıklama yönünü yitirmektedir. «İyi» yargıçla «kötü» askerler arasındaki düello tutkulu olabilir, şu var ki bu yüzden üniformalı kuklaların arkasındaki, ulusal ve uluslararası, daha geniş ve önemli sorumluluk taşıyan kişiler dikkat dışı kalıyorlar. **(Sandro ambetti — «BİANCO E NERO»)**

Geriye Tarkovsky'nin gizlerle yüklü, olağanüstü **Andrei Roublev**'i kalıyor. Bu filmde, nerdeyse üzerinde durmadan geçtiğimiz Sovyet özelliklerinden ikisi olan ağırlık ve tarihsel boyutluluğun yanısıra, daha eski bir geleneğe bağlı kalan görünümsel bir berraklık da var. Tarkovsky'nin bakış açısı çok derinlere uzanıyor; böylelikle. bu



GLAUBER ROCHA   ANTONIO DAS MORTES

dönemdeki her hangi başka bir Rus yönetmeninden daha ileri görüşlü olmayı başarıyor. **(Penelope Houston — «SIGHT AND SOUND»)**

İvan'ın Çocukluğu filminin yönetmeni Andrej Tarkowski son filmi **Andrej Rublew**'de sanatçı bir rahibin durumunun bilincine varmaya zorlayan geçenyüzyılın yozlaşmış yaşamını bütün ayrıntılarıyla veriyor. Rahib sanatçı olarak varoluşuna önem vermeden dış dünyadan kopuk sürdürdüğü yaşamının bilincine Sovyet tipi gelişmenin sembolü olan dev çanın dökümüyle varıyor ve eski uğraşısına, benliğine dönüyor.

Tarkowski'nin bu büyük yapıtı geçmişteki olayları günümüz için model olarak kullanan, bazı bölümleriyle bir tezi savunan bir film! Sovyetlerin ya da başka ülkelerin büyük yapıtları Tarkowski'nin **Andrej Rublew**'i ile karşılaştırıldığında film amatör sanatçıların kabiliyetlerini ortaya koydukları bir ilk deneme duygusunu uyandırıyor. **(Klaus Helwig — «FRANKFURTER RUNDSCHAU»)**

Benim için yarışmanın en iyi filmi, Bo **Widerberg**'in, Jüri Ödülünü kazanan **Adalen 31**'iydi. **Kuzgunun Sonu**'yla **Elvira Madigan**'ın kendine özgü bir karışımı olan filmde, hem ilkindeki geniş toplumsal içerik hem de ikincisindeki güzel, arı sinema dili vardı. Ama **Adalen** yalnız bu ikisinin toplamı olmakla kalmıyor, çünkü Widerberg arasıra ortaya çıkan o beceriksizliğini aşmış, **Kuzgunun Sonu**'ndaki gibi yalnız iyi niyetli olmakla yetinmemiş, aynı zamanda **Elvira Madigan**'da zaman zaman beliren aşırı biçimciliğinden de sıyrılmış. **(Richard Roud — «SIGHT AND SOUND»)**

Bo Widerberg'in açıklamalarına göre Jüri Özel Ödülü kazanan **Adalen 31**'in sonu, fransızca alt yazılarında belirtildiğinden daha polemikli imiş: öyle ki, 1931'den bu güne, sosyal demokratlara rağmen sürdürülen haksızlıklar emekçilerin direnişlerini zorunlu kılmakta... Oysa bu emekçiler

(ve özellikle gençler) **Elvira Madigan** daki kişilerle yakın akraba sayılır. Başka bir deyimle, onlar yaşamanın anlamını, zevkini temsil ettikleri gibi varolan düzen de, bir karşıtlık olarak ölüm ifadesi taşıyor.

Lous Malle'in **Kalküta**'sı Hindistan hakkında (ve de Malle konusunda) pek yeni bir şey getirmiyor. Tarihsel-siyasal bir takım olaylara eğilmesi (örneğin merkez hükümeti ile Bengal hükümeti arasındaki çatışmalar öğrenci hareketleri...) temeldeki organik görüş eksikliğini belirtiyor.

İtalyan yönetmeni Andreassi Flashback'de özellikle olayın zalimliği ile doğanın parlak açıklığı arasındaki karşıtlıktan meydana gelen şekil imkânlarından yararlanıyor. «Güzel»i buluş tutkusu kaligrafiye yaklaşıyor, her ne kadar güçlü dramatik noktalar yok değilse de.

(Denis Hopper, ABD) filmine gelince... İlk yapıt ödülü kazanan **Easy Rider** filmi iki kahramanın, Los Angeles'ten New Orleans'a kadar, motosikletli yürüyüşü, serserilerin yaşamını anlatan romanları izerken artık bir tüketim malı haline giren başkaldırma olayı kisvesine bürünüyor. «Entegre» olmaktan kaçınanlara karşı yürütülen baskı konusunda acı ve güçlü bölümler yok değil, hatta zaman zaman imkânsız hale gelen bir özgürlüğün ıstırabı da duyuluyor... **(Sandro Zambetti — «BIANCO E NERO»)**

Dennis Hopper'in yönettiği ve Peter Ronda'yla birlikte oynadığı **Serseri Gezgin**'i o kadar beğenmemin bir nedeni de aslında çok kötü bir film olabileceğini düşünmemden ileri geliyor. Esrar, hipi'ler, yolda geçirilen yaşantılar, başkaldırmalar, v.b. o kadar çok kötü filme konu oldu ki, **Serseri Gezgin** aslında unutulmaz bir başeser olmadığı halde, bu tehlikeli konuları böylesine iyi ve dürüstçe ele alan bir film görmek insanı sevindiriyor. **(Richard Roud — «SIGHT AND SOUND»)**

BERLİN

1969 Berlin Film Şenliği bir anlamda «Yugoslav Sineması Yılı» oldu! «Rano Radovi» adlı yugoslav filmi altın ayı ödülünü alırken, kısa filmlere verilen küçük altın ayıya da Kanada filmi «To See or Not To See» ile ortaklaşa gene bir yugoslav yapıtı «Presadivanja Osecanja» kondu! Ayrıca Berlin'in en yeni sinemalarının birinde Genç Yugoslav Sineması Toplu gösterisi düzenlenmişti. Festival süresince hemen her gece Genç Yugoslav sinemasından bir örnek gösterildi.

Soğuk Savaş'ın kalelerinden Berlin'de bu yıl ilk kez Doğu Bloku sinemalarına çağrıda bulunulması, Yugoslav sineması olayı ile birlikte ele alındığında belirli bir dış politika değişikliğinin sinemaya yansıması olarak düşünülebilirdi. Nitekim Berlin Film Şenliğinden birkaç ay sonra Batı Almanya'da seçimler sonucu iktidara gelen Sosyaldemokrat-liberaller koalisyonunun Doğu'ya Açılma politikası çevçevesinde «altın ayı» nın sosyalist ülke sinemalarına gülümsemesi sürprizden çok olağan bir gelişme olarak belirmekteydi.

Bir yandan yeni Ostpolitik'in sinemadaki ilk adımları öbür yandan Batılı solculuk heveslisi yönetmenlerin bol bol Marx-Lenin tüketen filmlerinin gürültüsü arasında Bunuel'in son yapıtı «Samanyolu» nun niçin yarışma dışı gösterildiği sorusu kaynadı gitti. Oysa festival bülteninde bir yetkilinin «ben nasıl olur da Bunuel'e elimle altın ayı ödülü veririm?» dediği yazılmıştı. Sosyalist ülkelere gülücükler yollanan bir şenlikte Mc Carthy vari bir tutumla Bunuel'den kazanması yüzdeyüz birincilik ödülünün esirgenmesinin akla mantığa sığar bir yanı yoktu.

Bunuel «Samanyolu»nda amansız düşmanı hristiyanlığa en ağır, en güçlü darbeyi indiriyordu. Zaman ve mekân kavramlarının ortadan kalktığı-ama kurgu, çekim yönünden gene klasik- bir anlatım tekniği içinde Bunuel tam deyimiyle hristiyanlığın ipliğini pazara çıkartmaktaydı. «İnsanlar beni o kadar sevecekler ki, birbirlerini sevmeyi unutacaklar» diyen, Son Akşam Yemeği'ni meyhane masasına çeviren, bir eli şarap kadehinde bir eli Maria Magdalena'nın belinde sefahat alemlerinde yuvarlanıp giden bir İsa, düşünce özgürlüğüne kan kusturan, doğma kabul etmez azizleri asırlar sonra mezarından atan din adamları vardı «Samanyolu»nda; devrimciler Papa'yı kurşuna diziyorlar, tanrının elçileri «parayı parası olan hak eder» diyorlardı.

Bunuel'in filmi tek kelime ile bir başyapıttı... «Samanyolu»nu seyrederken insan ister istemez Pasoli'nin hristiyanlıkla marksizm arasında dialog kurma iddiasını anımsıyordu...

Şenliğin üzerinde durmağa değer öbür filimlerine gelince... Genç İsveçli yönetmen Bergenstraahle'nin «Made in Sweden»i Batılı aydının azgelişmiş ülkelere duyduğu ilgiyi, savaş aleyhtarlığı, emperyalizm, silah yapımcısı tröstler, İsveç'in sözde sosyalistliği gibi geniş boyutlar içinde ele alıyordu! Kişisel sorunlarla toplumsal sorunları değişik bir üslûpla içiçe işleyen «Made in Sweden» bence hristiyan Bergman'dan çok daha soluklu, evrensel sanata katkısı daha büyük bir İsveç sineması örneği idi!

Son yılların gözde oyuncusu Dustin Hoffmann'ın başrolü oynadığı «Midnight Cowboy»u Free Cinema'nın Hollywood'a ihraç ettiği John Schlesinger yönetmişti... Klasik bir sinema dili ile anlatılan «Midnight Cowboy» arkadaşlık teması çevresinde çağdaş amerikan toplumunun yabancılaşma, insancıl değerlerin çökmesi sorunlarını işlemekteydi. Film bütün olarak kusursuzdu! Özellikle Dustin Hoffmann ve Jon Voight'in oyunları son de-



LUİS BUNUEL/LA VOIE LACTEE

rece başarılıydı... Schlesinger'in çözümünün tartışma götürür olduğunu da hemen ekleyelim! Kendisini beyazperdede kahramanları ile özdeşleştiren bir taşra delikanlısının Newyork'ta zengin kadınların parasını yiyeceğim hayaliyle uzun süre sürünüp bozum olması, (frustration) sonra bu olayı aşma durumuna erişmesi bir anlamda tutarlıydı! Ama bu aşamadan sonra «ben de herkes gibi çalışacağım» diyerek düzenle uyuşmağa, kendini bütünlemeğe (sosyal entegrasyon) yönelmesi düpedüz tavizciydi. Schlesinger rakibine nakavt edecek son yumruğu atacağı anda ringten kaçan boksöre benziyordu.

Underground-Yeraltı sinemasından Brian de Palmas'ın «Greetings»i amerikan toplumunu -kendi özleştiri sınırları içinde- taşlayan canlı, soluklu bir komediydi... Vietnam savaşı, elektronik beyinlerce dengelenen kadın-erkek ilişkileri, Kennedy cinayeti, üç gencin gündelik yaşantısı içinde yeni-dalga anlatım özelliklerini sürdüren bir sinema dilinin oluşturduğu mizahi boyutlarla hikâye ediliyordu.

Tiyatrodan sinemaya geçen Peter Zadek'in «İch bin ein Elefant Madam»ı Almanya'daki gençlik sorununu yer yer vurucu mizahi çizgilerle elealan düzgün bir komedi filmiydi. Zadek ikinci dünya savaşı sonrası Almanya'sının tutuculuğunu, bir anlamda yeni-faşizmini bir kuşak çatışması çerçevesinde işleyerek temeldeki sorunu gölgelemekte, saptırmaktaydı. Oysa Zadek eğitim sistemini eleştirirken gösterdiği gücü, ana çelişkiyi kaynağına oturmakta tekrarlasaydı Vigo'nun «Hal ve Gidiş Sıfır»ı seviyesinde bir film olurdu «İch bin ein Elefant Madam!...

Carlo Lizziani, Pasolini, Bertolucci, Godard ve Bellochio'ya birer bölüm düşen «Amorae Rabbia» bir «cine-ast»lar resmi geçidi niteliği taşıyordu. Bertolucci Living Theater topluluğu ile hristiyanlığa günah çıkartırken başarılı idi. Bellochio'da sinemada tiyatro oynayarak öğrenci hareketleri gibi aktüel bir Konuyu yalın bir tavırla ele alıyordu. Pasolini Roma sokaklarında aylak bir delikanlıyı koşturarak insanlığın muhasebesini yapmağa çalışırken cansızdı, soluksuzdu! Aşk ve devrim arasında bir seçme yapma olayını o kendine özgü sinema anlayışıyla işlenen Goderd gene seyirciyi zor durumlara düşürüyordu! Lizziani on dakikalık filminde yarı-belgeci bir tutumla Newyork'u anlatırken tek kelime ile «müthişti». Metropollerin insanlıkdışı durumu kâbus gibi çökmüştü sinema salonuna! Kalabalık caddelerinde düşüp ölenlerin farkında olmaksızın yürüyen, cinayetlere kazarlara gözleri kulakları kapalı robotlaşmış insan yığınları, dev binaları, highêaylerde akıp giden kuyruklu otomobilleri ve milyonların tepesinde düzeni koruyan polis örgütü ile Newyork Lizziani'nin kamerasına dehşet verici bir biçimde yansıyordu.

Genç alman sinemacısı Reiner Werner Fassbinder'in ilginç bir «entelektüel gangster» filmi ola-



LE GAİ SAVDIR/GOPARD

rak ayrı tutulması gereken «Kaelter als Tod»unun dışında sözü edilmeye değer bir film yoktu! Peter Hall'ın «Three into two won't go», Waris Hussein'in «A Touch of Love» adlı ingiliz filmleri modern konuların modası geçmiş dram kalıpları içinde anlatıldığı sıradan çalışmalardı. Beatles topluluğu ile çevirdiği filmlerindeki çarpıcılığı «The Bed Sitting Room»da sürdüremeyen Richard Lester ingiliz gelenekselciliğini karikatürize eden tatlı bir komedi filmi yapmakla yetinmişti. İddialı ispanyol yönetmeni Carlos Saura «La Madriguera»da boş bir entelektüelam özentisine kaptırmıştı kendisini. «Açlık»ın yönetmeni Henning Carlsen'in «Klabautermanden» i de, Grönlykke'nin «Balladen om Carl-Henning»i de pek bir sırada danimarka filmleriydiler. Walter Lima Jr.'in «Brasil Anno 200»i Cinema Novo'dan habersiz (!) çevrilmiş bir Brezilya filmi izlenimi uyandırıyordu. İki genç yönetmen japon Susumu Hani «Aido» da, İtalyan Elio Petri» Un Tranpuillo Posto di Campanga»da başka başka manierizm'lere kaptırmışlardı kendilerini! Filiminin politik olduğunu söyleyen arjantinli sinemacı Ricardo Becker'in «Tiro de Gracia»sının tutarlı hiç bir yanı yoktu. Eduardo Bruno'nun «La Sua Giornata di Gloria» sı, altın ayı ödülü alan Zelimir Zilnik'in «Rani Radovi»si son yılların modası bol bol Marx-Lenin tüketen devrim spekülatörü diyeceğimiz cinsten filmlerdi!

Şenliğin merakla beklenen, en çok ilgi çeken filmi Godard'ın «Gay Savoir» idi. Hiç bir gösteride tam dolmayan salon «Gay Savoir» gösterilirken adam almıyordu. Ama seyircinin yarısı filmi sonuna kadar seyretmeden öfke içinde salonu terketti. Godard da zaten filmin sonunda oyuncularına» bu film tam bir başarısızlık oldu!» dedirtiyordu. Bir kızla erkegi görüntü ve söz uyumsuzluğu üzerine (bu olay ileri kapitalizmin yığın kültürünün en belirgin özelliği olarak görülmektedir) bir stüdyoda film çevirirlerken sürekli karşılıklı konuşturan, çeşitli bildirişme araçlarını (afiş, dergi, radyo v.b. gibi) doğrudan malzeme olarak kullanan, sinemaya karşı tıpkı Brecht'in tiyatroya takındığı gibi bir tutum takınarak kültür emperyalizminin bu en büyük kalesinin temeline dinamit koymaya çalışan Godard bir entelektüelizm batağına mı saplamıştır yoksa sinemada yeni bir dönem mi açmaktadır sorusunu cevaplamak henüz imkânsızdı... Ama «Gay Savoir» (ister beğenilsin ister beğenilmesin) bu soruyu en çok belirgin kılan «tarihi» bir filmdi!

TANJU AKERSON

MOSKOVA

Ne kadar hoşgörülü insanın Altıncı Moskova Şenliği'nde filmler için olumlu bir şey söyleyeceği gelmiyor. Genel olarak özentili olmayışlarıyla dikkati çektikleri için bu filmler Berlin'dekiler kadar kötü değil, belki de daha iyiydiler. Aslında hepsi kendi ülkelerinin ürünü olduklarını belirten tecimsel bir damga taşıyordu — seçimi yapanlar siyasi bir amaç güttükleri için mi yoksa katılanların, bu tür filmleri şenlik aracılığıyla Rusya'ya satmak istedikleri için mi bu böyle, bilemiyorum.

Şenliğe resmen katılan filmler arasında elle tutulur bir şey bulmak oldukça güçtü, bunların başında Küba'lı bir yönetmen olan Humberto Solas'ın **Ducia**'sı vardı. Büyük, gösterişli ve ustalıkla çekilmiş olduğunu hemen hiç gizleyemeyen bu film üç değişik anlatımla sunulan üç bölümden kurulu: değişik üç devrim ortamında geçen üç aşk öyküsündeki anlatım başında ürkütücü bir nitelik taşıyor, Castro döneminde geçen son bölümdeyse tatlı bir güldürüye dönüşüyor. Solas'ın kendine özgü bir havası var, sinemaya olan tutkusu da açık; ama öyle sanıyorum ki normal şartlar altında, Moskova'da gördüğü oldukça şaşırtıcı ilginin bir başeser sayılması için yeterli olmadığı ortaya çıkardı.

Lucia'nın dışında gerçekten saygı duyulabilecek tek film olan Andras Kovacs'ın **Duvarlar**'ı için de aynı şey, başka bir açıdan, söylenebilir. İyi niyetle, ustalıkla çevrilmiş, hatta 1940 yıllarında şaşkına dönmüş, Macaristan'ın «yitik kuşak»ını dikkatle, sevecenlikle ele almış olması siyasal açıdan ne denli gözüpek olduğunu gösteriyordu. Ama filmdeki konuşmalar öylesine ağır basıyor ki, Kovacs'ın sürekli değişen yer çekimleriyle, dural tartışmalara bir devinim sağlamak için çabalaması, filmin yetersizliklerini daha da beter ortaya çıkarıyor. Aynı yönetmenin olağanüstü **Soğuk Günler**'inden sonra, böyle bir filmini görmek çok üzücü.

Rusya bile, suya sabuna dokunmadan bir okul dramını ele alan **Pazartesine Kadar** ve İvan Piriev'in soluk kesici, katı ve saygılı **Karamazov Kardeşler**'iyle katıldı yarışmaya; Tarkovsky'nin **Andrei Roublev**'inin kesiksiz bir kopyayla gösterileceği yolunda dolaşan söylentilerse sonradan yalanlandı. (Ama bu sıralarda Tarkovsky'nin Stanislas Lem'in bir öyküsünden uyarladığı **Solaris** adlı yeni bir film üzerinde çalıştığını duymak çok sevindirici.) Öte yandan, daha genç kuşaktan Rus yönetmenlerinin çevirdikleri yeni filimleri görmek, yeni Rus sinemasının yaratıcı olanaklarına olan inancı pekiştiriyordu. Bunların başında, Turgenyev'den bir uyarlama olan Andrei Konchalovski'nin **Kibar İnsanlar Yuvası** adlı filmi geliyordu. Konchalovski'nin halâ kendine özgü bir anlatım arayan, biçimci bir yönetmen olduğu görülüyor. Bunu **Kibar İnsanlar Yuvası**'nda bulup bulmadığı tartışılır, ama bir anlatım yolu bulduğu su götürmez, üstelik çarpıcı güzellikte bir anlatım yolu bu. **Leopar** ile **Elvira Madigan**'ın bir karışımını andırmasına karşılık dekor ve duyarlık bakımından tepeden tırnağa bir Rus filmi. Her görüntünün soluk kesici bir güzelliği var ama film bir bütün olarak ağırlıktan yoksun; ağır ağır tomurcuklanan tutkunun kısa süren bir patlayıştan sonra birden dönüvermesini anlatan bu öykü rahatlıkla, güvenle işlenmiş, oyuncular giysilerini benimsemişe benziyorlar, dekorlar da, ne denli güzel olurlarsa olsunlar sonuç olarak dekor olmaktan öteye gidemiyorlar.

Çok değişik bir edebî uyarlama olan A. Alov ile V Naumov'un Dostoyevski'den perdeye aktardıkları **Kötü Bir Şaka** ise Konchalovski'nin gençler arasında tek olağanüstü yetenek olmadığını gösteriyor. En ufak ayrıntıya kadar her şeyin yansıtılmasında aşırı derecede garip bir anlatım yolu kullanılmış olduğu halde, baştan sona bir tutarlılık içinde yapıldığından bir süre sonra insan bunu olağan karşılıyor, hatta en çılgın rüya sahnelerinde bile bir ölçülülük var; bunlardan birinde iki düzine kadar cüce gerçek olayın taşlamasını yapıyorlar. Piriev'in mumyalarına karşılık gerçek bir Dostoyevski; ne var ki anlaşılamayan bir nedenden ötürü film yasaklanmış, daha doğrusu Moskovada iki kez resmen gösterildikten sonra şimdilik rafa kaldırılmıştır.

Aynı şey Larissa Shepitko'nun **Kahatlar**'ı için de söz konusu. Daha otuzuna varmamış bu kadın yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan **Duvarlar**, Antonioni'den epey etkilenerek çevrilmiş; özellikle ikinci yarıda, bir zamanlar savaşta ünlü bir uçucu olan ama şimdi siviller arasında yabancılaşan orta yaşlı kadın oyuncunun o uzun **La Notte** yürüyüşlerinden birine çıktığı, sonra da bir sonuca varamadan, az çok kötümserlikle o ufak askerî uçaklardan birine binip havalanmasını gösterdiği bölümlerde. Ama etkiler özümlenerek alınmış; kadının yürüyüşü sırasında geçen olaylar Jeanne Moreau'nunkinden hem daha anlamlı, hem de hiç bir özellik taşımamaları üzerinde ısrarla durulmamış.

Moskova'da en çok beğendiğim filmlerden biri de yaşlı kuşak yönetmenlerinden Sergei Yutkeviç'in **Kısa Bir Öykü İçin Bir Konu**'su oldu. Film, **Martı**'nın sarsıcı ilk gecesini başlangıç noktası olarak alıp, oyunun yazarın hayatına özgü yanlarını incelikle araştırmaya koyuluyor. Fazla incelik var aslında: çağdaş grafik sanatından esinlenerek, geriye dönüş çekimlerinin hemen hepsinde çizimler kullanmış; hepsi çok güzel ve zamana uygun ama sonuç olarak filmi, soğuk bir biçimci anlatım denemesi olmaktan pek kurtaramıyorlar. Gene de, Sovyetlerin genellikle çıkardığı sıradan örneklerin renksizliği yanında, böyle bir deneme insanı ferahlatıyor. **(John Russel Taylor — «SIGHT AND SOUND»)**



NAGISA OSHIMA / BOY



PASSOLINI/POROCILE

VENEDİK

Bu yılki şenliğin en akıldan çıkmayacak olan iki olayı herhalde, çevirdiği ilk filmin açılışından çıkarken Nelly Kaplan'a Venedik seyircisinin gösterdiği çılgınca ilgiyle, iç karartıcı köy yaşantılarını konu aldığı sanılan **Macunaima** adlı Brezilya filminin çok ustalıkla çevrilmiş bir güldürü masal olduğu anlaşıldıktan sonra eleştirmenlerin katılırcasına gülmeleri oldu. Joaquim Pedro de Andrade'nin yönettiği bu film **Sinbad'ın Oğlu'**dan çıkmış bir **Hoş Memo**'nun bir çeşit denizaşırı temsilcisine benziyordu. Şenliğin yürek daraltıcı havasını dağıtmaya yarayan her türlü ışıltıya insan dört elle sarılıyordu.

Örneğin, Alf Sjoberg'in **Baba**'sı Strindberg'in oyununun soylu, dürüst bir uyarlamasıydı; güzel bir kurgunun yanısıra baş rolde oynayan Georg Rydeberg'in usta oyunculuğunu da anmak gerek; ama, Sjoberg hareketin yoğunlaştığı anlarda Darwin, Bismarck, Nietzsche, vb. gibi çağdaş yalvaçların resimlerini çekimlerin başına koyarak filmine bir çeşit geçerlilik kazandırmaya çalışmış, daha da kötüsü aşırı 'modern' canlandırma teknikleri kullanarak filmi mahvetmiş. Aynı şekilde, Ansano Giannarelli de yapabileceğinden daha fazlasını yapmaya yeltendiği için ilk filmi olan **Sierra Maestra**'da başarısızlığa uğramış. Regis Debray'ın yaşantılarından esinlenerek yapılan bu filmde, bir Latin Amerika cumhuriyetinde gerilla olmasından kuşkulanılan genç bir İtalyan'ın sorgusu ve çektiği işkencelerin dikkatli, gerçeğe yakın bir aktarılışını görüyoruz; fotoğrafların tanecikli oluşu ve elle tutulur gerçekçiliği, lüks apartmanlarda ve lokantalarda oturup ona ne olduğunu merak eden yakınlarının ya da dostlarının çekimlerini ikide bir filmi keserek göstermesiyle etkisini yitiriyor. Ama bunca felâket yeter... biraz da sevinçli şeylerin sözünü edelim.

Masahiro Shinoda'nın Chikamatsu'nun bir oyunundan uyarladığı **Çifte İntihar**'ı karı, koca ve metresten kurulu azap çeken bir üçlüyü anlatıyor; çeşitli gelenekleri bir arada göstermesi çok etkileyici. Gerçekçi bir oyunculuk Japonların anladığı anlamda — ve şaşırtıcı derecede dürüst bazı aşk sahneleri var. Kabuki tarzından uyarlanarak düzenlenen dekorlar, arka planda dilsiz, uğursuz tanıklar olarak kalan kara külâhlı sahne değiştiricileri tarafından gözümüzün önünde değiştiriliyor (aslında bunlar kukla oynatıcıları, çünkü bu bir Bunraku kukla oyunuydu; ayrıca filmin bir kukla oyununun hazırlıklarını gösteren bir çekimle açılıyor). Filmin getirdiği bildiri, görevin eğilimlere egemen olduğu yolundaki feodal inanca tümüyle bağlı kalışından anlaşılıyor.

Nagisa Oshima'nın **Oğlan**'ı, hiç değilse görünüşte, daha basit ve daha sakin bir film. Yumuşak, ışıl ışıl renklerle çekilen film, üç yıl önce, yalancı otomobil kazaları düzenleyip sonra da sürücülerden tazminat alan bir aileye (baba, üvey ana ve iki ufak oğul) ait gazetede çıkan bir haberi araştırıyor. Günahsız çocukluğun suçlayan gözleriyle, soğukkanlı her şeyi olduğu gibi gören bakışlarıyla çevrilmiş bu film. Filmin olağanüstü sahnelerinden birinde, çocuklardan büyüğü kardeşine karlı bir tepede kardan bir piramit yaparak «bir evren adamı» olmayı nasıl düşlerinde

kurduğunu anlatır ve piramidin üstüne kırmızı bir çizme diker (bu, bir kazada ölen ve ölümünden kendisini sorumlu tuttuğu bir kızın andacıdır), sonra da, çok tiksindiği o hayata döner. Oshima az tanınan bir yönetmen ama, **Oğlan, Asılarak Ölmek, Shinguku'lu Bir Hırsızın Güncesi** adlı filmleriyle, İchikawa ile Kobayashi'nin yanısıra anılacak bir ad olacak.

Porcile'de Pasolini, **Teorema**'dakini andıran kıpırtısız bir görüntü dili kullanarak tek kişiye dayanan metafizik zorbalığı sürdürüyor. İç içe iki öykü var. Birinde, volkanik bir çölde yaşayan bir genç adamın, tek başına açlıktan ölmek üzereyken, kendine bağlı ve tesadüfen oradan geçen yolcuların üzerine atlayıp onları yiyen bir kaç adamı topluyor çevresine. Ötekindeyse, Bonn'da hali vakti yerinde bir burjuva ailesi görüyoruz, sanayici baba savaş suçlusu olan rakibiyle siyasi bir bağlaşma kurabilmek için harıl harıl planlar hazırlamaktadır, oğluysa Berlin'de başkaldıran öğrencilere katılmaktan sözeder, kokuşmuş ailesindeki kadınlardan birine tutkuyla bağlanır ama bunu gizler. Sonunda iki genç adam da çeşitli hayvanlar tarafından parçalanarak ölürler ve film insanı şaşkına çeviren bir küstahlıkla biter: bu canavarca işten hiç bir iz, tek düğme bile, kalmadığını öğrenince sevinçle parmağını dudağına götürüp 'Şşşt' der savaş suçlusu. Pasolini'nin ne demek istediğini İtalyan eleştirmenler bile anlamakta güçlük çekiyor. Belki de çok basit bir film olduğu ortaya çıkar ama, hiç değilse görüntüler bakımından çarpıcı, sık sık insanı çok güldüren bir film ve umutsuzluğun daha da çok umutsuzluk getireceği, kötülüğün daha da çok kötülük edilmesine yol açacağı konusunda Pasolini'nin iletmek istediği bildiri kolayca anlaşılıyor.

Jancso hayranları isterlerse, bakalım bu işin sonu nereye varacak, diye beklesinler ama **Kışın Sıcak Rüzgâr**'da çığırından çıkmış aşırı bir anlatımı vardı bana kalırsa; alıcının durmadan gezinmesi yetmiyormuş gibi, kişiler de birbirlerinin çevresinde, koklaşan köpekler gibi başıboş dolanmadıkça biraraya gelemiyorlar. Tabii, kar çekimleri gibi karda bir ileri bir geri eşkin giden Jancso atlıları ve yerlere değin uzanan koyun derisi pelerinlerle dolaşan onurlu insanları gösteren çekimler de çok başarılı. Ama nedense o çok tanıdık Jansco panayırında tüm inançlar ölmüş ve gömülü kalmış gibi: **Sessizlik ve Çığlık'**-da olduğu gibi sevicilik eğilimlerini gizli kapaklı göstermek; sert, ifadesiz yüzlü kadınların soyunup sonra hemen yeniden giyinmesi.

Şimdiye değin Nelly Kaplan adı bana, Abel Gance'in koruyuculuğunda yaptığı pek de o kadar olağanüstü olmayan bir kaç kısa filmi hatırlatmaktan öteye gitmezdi. Bu yüzden ilk uzun filminin (**Korsanın Nişanlısı**) kendine özgü bir anlatımı, nükteciliği ve çok iyi bir güldürü olması şaşırtıcıydı. Yeraltı sinemasının bütün başkaldıran filmlerini bir araya getirseniz devrim ve özgürlük konusunda bu filmin söylediklerini söyleyemezler.

Fransa'nın **Sonsuz Bir Yumuşaklık**'ı, felçli çocuklar üzerine çok şaşırtıcı yarı — belgesel bir film: tatlı, ölçülü ve kendine dönük oluşuyla «normallik» kavramına yeni, sarsıcı bir boyut kazandırıyor. Hippi'lerin dünyasını inceleyen **Önsöz** adlı filminde kanadalı yönetmen Robin Spry, militanların başkaldırmasıyla Budistçe bir boyun eğiş gibi iki zıt felsefeyi değerlendirmeye çalışan kişileriyle çok canayakın ve aklıbaşında bir yapıt çıkarmış ortaya.

Ruy Guerra'nın **Tatlı Avcılar**'ı, yazı orada geçiren dört kişi için yanıltıcı bir sığınak olan ıssız, rüzgârlı bir adada geçiyor. Hiç bir zaman gelmeyen kuşları beklemek üzere ağlarını geren, araçlarını yerleştiren kuş bilgininin (Sterling Hayden) garip, dindarca, tutkulu davranışları; karada bir hapishaneden kaçan ve kendisine geleceğine inandığı bir adamı aramak için boyuna adada dolaşan bilginin karısı; bu arada onların evliliğini düşünerek, mutluluğun özünü araştıran ve geride bıraktığı uygar düzende kendisini bekleyen varlıklı, yaşlıca adamı merak eden bilginin karısının kızkardeşi (Susan Strasberg). Hiç bir şey olmaz; tekbaşına bir kuş belirir; kıyıya yakın bir yerde yüzen ters dönmüş, kimsesiz bir kayık; suyun üstünde geçip giden bir adam cesedi. Derken bir gece, tutsak olan adam birden eve dalar ;bilginin karısıyla tutkulu bir karşılaşma olur bu, oysa bilgin için öyle değildir; sonra tutsak ölümle karşılaşmak üzere yeniden karanlığın içinde yokolur. İnsanların ancak birbirlerine yüzeyde dokundukları zaman insan ilişkilerinde ortaya çıkan o yanıltıcı tatlılıkla sona eren şaşırtıcı, tuzaklarla dolu bir yerde yol alıyor **Tatlı Avcılar**; büyüleyici, dingin, incelik taşıyan bir film :bir başeser ya da bir felaket, sizi nasıl etkilediğine bağlı (**Tom Milne — «SIGHT AND SOUND»**)

VARNA 1969

Varna filim festivali bu kez Eylül'ün ilk yağmurları ile başladı. Bununla birlikte bir hafta süren festivalde güneş sıcak yüzünü hiç göstermedi değil. Tadı o zaman çıktı bu güzelim kentin... Turistler o zaman, rengarenk, kumsallara döküldüler. Büyük bir gürültüyle, ormanların içine gizlenmiş gece kulüplerini, açıkhava tiyatrolarını, o şipşirin koltuk meyhanelerini doldurdular. Koca kent güneşli günün yorgunluğunu, gecenin enfes serinliğinde attı sırtından bir çırpıda... Ve güneş bütün kırmızılığıyla, Lenin parkının ardından denizin karanlığına gömüldüğünde, kent park koltuklarının yalnızlığında Nazımın özlemiyle ürperdi durdu.

Varna filim festivali iki yıldır uluslararası niteliğini yitirmiş durumda. Mızıkçılık yapıp son zamanda festivale katılmıyanların başında bizimkiler var. Ama Bulgar dostlarımız bundan yılmışa benzemiyorlar. Büyük bir festival sitesinin projeleri de, arsası da şimdiden hazır. Çok yakın bir gelecekte Varna, kuşku yok, turizmde gösterdiği olağanüstü başarıyı, Uluslararası bir kültür kavşağı olarak da gösterecek!

İnsan emeği bu başıboş uzanan kıyıları birden bire «bir yaşanası yere» çevirmiş uyandırmış... Çağdaş mimarinin, tekniğin bütün imkanları, dinlenen insanın hizmetinde Varna'da. İddiasız, yapmacıksız, sağlıklı... Konfor, güneş, deniz. Turistin, herkesin erişebileceği yerde... ucuz. Varna da, yerli ya da yabancı, turistin içi de rahat. Varna'yı Bulgaristan'ın en büyük döviz fabrikalarından biri diye tanımlayan dostumu, bu fazla maddi benzetmesinden ötürü suçlamalı mıyım bilmiyorum... Ama Bulgar dostlarımızın bu konudaki başarılarını biraz da iç ezikliği ile kutluyorum... Bizim bütün yoksulluğu, bütün yalnızlığıyla kötü alınyazılarına terkedilen ve her gün biraz daha öldürülen kıyılarımız, o eşi bulunmayan kıyılarımızı düşündükçe... «Sahillerimiz yağma ediliyor.» Ne kelime, edilmiş bile. Şimdiden, bırakınız turisti, İstanbul halkı denize hasret...

SİNEMANIN 25 YILI

Varna 1969 8. inci Bulgar Filimleri festivali o yıl Bulgaristan da olup biten her şey gibi, ulusal direncin, faşizme başkaldırışın sosyalizmin 25 yılının derinlemesine izini taşıyor.

Sinema elbette ki bu büyük olayın dışında değildi. Tam tersine çağdaş Bulgar sineması direncin ta içinden doğmuş: **9 eylül 1944.** Konu: Sofya'da silahlı başkaldırma; partizanların Belova garına ve Streltça köyüne girişi. Operatörler Holioltşev, Simeonov, Bakardeiev, Parlapanov, Valçev, Petrov...

Sonrası, Sosyalizmin insanlara, taşa toprağa sindirilmesinin büyük serüveninin adım adım izlenişinin hikayesi. Ve sinemanın öncülerinin çetin, destansı öyküsü... İlk uzun filim «Yeni Günler Gelecek», Marinoviç'in imzasını taşıyor.

Yeni toprak düzeniyle olan insan ilişkilerini sağlıklı bir örgü içinde ve büyük bir gerçek arayışı içinde veren Dakovski, «Kararlı bir Adam» ıyla öncü dönemin en başta gelen örnekleri arasında. Dakovski'de sovyet sinemasının Altın Devrinin tadını duymamak mümkün değil. Borozanov «Kartal Kalin», Vassilev, «Şipka Kahramanları», Donovski, «İlk nokta» Jandov «Eylül Kahramanları»le Çağdaş Bulgar Filimciliğinin ilk dönemini temsil ediyorlar. Şüphesiz bir çıraklık, bir uyanış, dönemi bu... İkinci dönemde, bazılarını Türk sinemaseverlerinin de tanıdığı ustalar var; Estetik endişeler, stil araştırması hakim bu döneme... Bulgar sinemasının sınırlarını zorladığı, Uluslararası foruma yöneldiği dönem bu... Rangel Valtçanov Küçük Ada Güneş ve Gölge, Petrov, «Yüzbaşı...», Şarlandiyev «Zincir», Zankov «Raylar Arasında» Korabov «Tütün» Vulo Radev «Şeftali Hırsızı», Şaraliyev «Zırhsız Şövalye» v.b. Geçen yıl Sinematek'te gösterilmesi yasaklanan Andonov'un «Beyaz Oda» sı ise kuşkusuz Bulgar sinemasında yeni bir dönemin habercisi... Andonov tiyatrodan geçmiş sinemaya... Kamerası son derece dinamik izleyici... Andonov biçim endişesi ile özü ikinci plana atmıyor... Yepyeni bir sinema dili var... Beyaz Oda'nın başarısında Karamitev'in enfes kompozisyonunun payını unutmamak gerek tabii.

Belge filimciliği ve canlı resim Bulgar filmciliğinin iki ayrı özelliğini teşkil ediyor. İkisi de Devrimin içinde doğmuş, onunla birlikte gelişmiş. Belge filimciliği tıpkı Bulgar sinema sanatında apayrı bir yeri olan «Canlı resim» gibi ülke sınırlarını aşmış... Çeşitli konuları kapsıyor belge filimleri... Bilimsel vulgarizasyondan tarihe, coğrafyaya, Etnoğrafyaya Sanat Tarihine uzanıyor. Bu alanda, öncü dönemin olduğu gibi, günümüzün de başarılı sanatçıları var. Daha önce sözünü ettiğimiz direncin sinemacıları yanısıra, Karastoyanov, Raçev, Iandov (Alarm). Sağlam bir teknik, araştırıcı bir kamera ve sürekli bir biçim endişesiyle Belge filimciliği Bulgar yaşamını derinlemesine yansıtıyor... Halkın gözünde apayrı bir yeri var belge filimciliğinin... Seviliyor... İlgiyle izleniyor... Kısaca sürekli bir gelişme içinde olan bir alan...

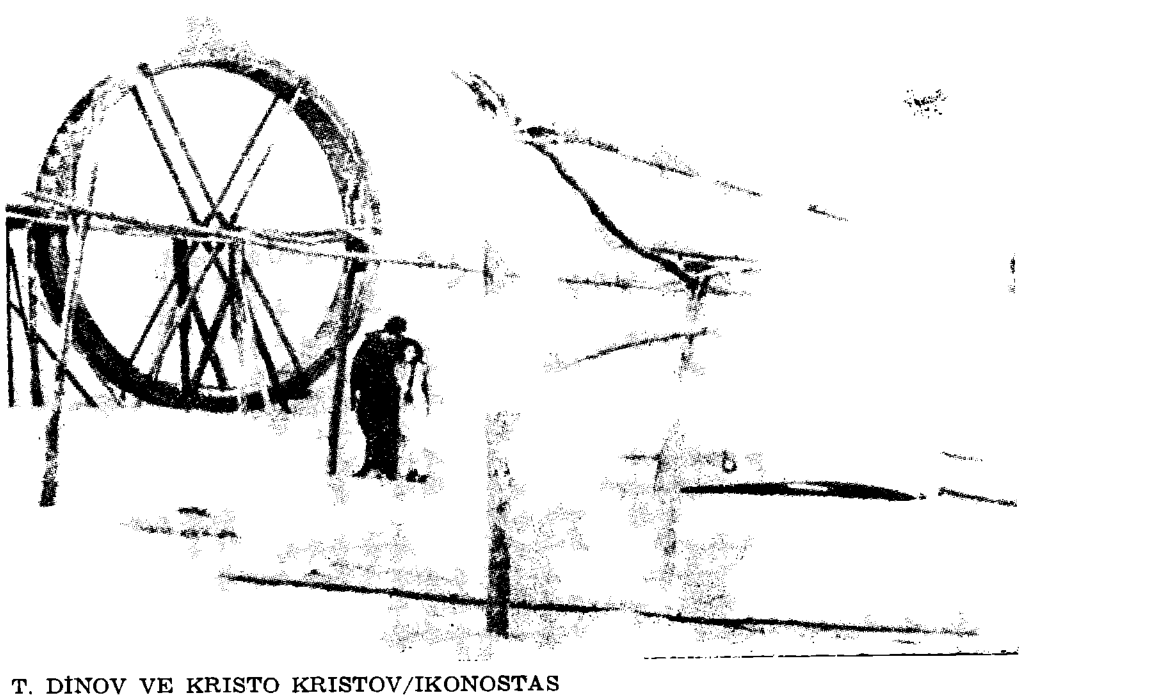
Canlı Resime gelince... Bu alan kuşku yok Bulgar filimciliğinin en özgün dalı... Büyük bir sanat gücü, bitip tükenmeyen bir «Humour» dehası, kısa, kesin, vurucu, ve bütünüyle canayakın, ba-



STOYANOV/KUŞLAR VE TAZILAR

rışçı... Filimlerini de, müstesna kişiliğini de yakından tanıdığımız Büyük usta Dinov «gülme, insanlığı gülünç olmaktan kurtaracak» diyor. Bu varlığını bütün dünyaya kabul ettiren Bulgar canlı resim sanatının dövizi olmak gerek. Canlı Resim, Bulgar plastik sanatının, özellikle ikon geleneğinin, doğal etkisini yadsımaksızın, Bulgar sinema sanatının en genç ve başarılı dallarından biri. İlk yapıtların tarihi 1950 lere uzanıyor. Dimiter Todorov -jarava- «Onun için İyi Oldu» - canlı resimin öncüsü... Sonra Todor Dinov'un gelişi var Canlı Resime... Başlıbaşına bir olay bu... 1960 ta «Paratoner» 62 de «kıskançlık» 63 te Elma, 65 de «Papatya» ile bir altın çağın başlangıcı. Sonra Batçvarova, Doytçeva, Donev, Dukov, Topuzanov, Andonov var. Doytçeva'nın «Çukur» unu sinematek üyeleri hatırlıyacaklar.

Varna 1969 faşizme karşı ulusal direncin ve sosyalizmin 25 inci yılının damgasını taşıyor demiştik. Gerçekten de, Belge filimciliğinin büyük bölümü ile uzun filimlerin hemen çoğunluğu bu büyük olayı izliyor... Bu arada ilk ulusal hareketler ihmal edilmemiş... Örneğin Nikola Korobov'un batı sinemasındaki türlerini aratmayan süperprodüksiyonu, «Ya istiklâl Ya ölüm» Bulgar ulusal hareketinin en büyük simalarından Kristo Botev'in destansı yaşamı üstüne bir film.» Büyük vatansever büyük ozan Botev'in 1876 larda Osmanlı hakimiyetine karşı başkaldırışının öyküsü işleniyor Ya istiklâl Ya ölüm'de. Ama Bulgarların Nazım'ı Vaptzarov'un ünlü şiirindeki işçi gibi, «Botev bu mu?» demek içimizden geliyor. Kanımızca Korobovun filmi epik özellikten yoksun. Botev denilen dağın, bu Bulgaristanın en büyük dağının yanında «cüce» kalıyor filim. Koca yürekli ozan, parlak renklerin, şık giyisli hanımların «Monden» yaşamı içinde eriyip gitmiş... Tüyler ürpertici savaş sahneleri ise gereksiz... Hiç değilse yanlış bir yorumun sonucu kanımızca. Önemli olan, savaşta bile barışı, insanların birbirlerine olan sevgisini arayıp bulmak, onu ortaya çıkarmak değilmidir?... Belge filimleri ve canlı resimler, hemen belirtelim, Festivalin en ilgi çeken bölümlerinin başında gelyor. Faşizme karşı direncin bu 25 inci yılında Belge filmi sanatçıları o destan günlerini, yaşayan kahramanların da tanıklığı ile bütün gerçeğiyle dile getiriyorlar. Vazov Şenlik Üzerine Düşen Gölge Yakından tanıdığımız Bulgar Sinematek'i yöneticisi Gueorgui - Stoyanov-Bigor'un «Partizan Savaşa Hazırlanıyor,» Yuli Stoyanov - Günler,» Kristo Kovaçev - Bir Adolf Yeter vb. Canlı resimde «Neşeli Arkadaşlarla ön sırayı alan Penço Boğdanov ile Topuzanov, Donev, Andonov Doytçeva şimdi Bulgar canlı resim sanatının Altın Çağının sürdürücüleri... Uzun metrajlı filimlerde büyük ödül «Altın gül» Zakko Heskia «Sekizinci»sine verilmiş. «Sekizinci, partizanların öyküsünü yansıtıyor. Seyirciyi sıkmıyor, hareketli. Olayların karmakarışık olmasına karşılık, tipleme başarılı... Bir solukta seyrediliyor, anlatım düzgün... Ama o kadar... Epik öğe karmaşık olayların, çatışma ve baskılarının baş döndürücü gelişimi içinde kayboluyor. Giderek bir «Cezayir Savaşı» düzeyine çıkmamış «Sekizinci...» Devrimin temel öğesi, şiiri, gerektiği gibi verilmemiş... Buna karşılık uzun metrajlı filimler arasında iki film iki ayrı yönden alışılmışlığın ötesinde birşeyler getiriyor... Büyük bir sıçrama



T. DİNOV VE KRISTO KRISTOV/IKONOSTAS

değil belki, ama kuşku yok, bir aşama. Bunlardan ilki Gueorgui Stoyanov'un «Kuşlar ve Tazılar»,... Vassil Akiov'un senaryosu Faşist işgali ve Savaş sırasında taşrada, bir avuç genç öğrencinin serüvenini hikâye ediyor. Ne var ki Akiov hikayeyi gerçekten yaşamış... Bu yüzden bize savaşın artık arşivlere malolan resmî öyküsünü vermiyor. Kişisel anıları bunlar yazarın. Gerçekle düş, trafikle «humour» bazan birbirine karışarak bazan yalın sürüp gidiyor... Stoyanov senaryonun kişisel yanını gizlememiş. Tam tersine sık sık kullandığı geriye dönüşlerle, anıların niteliğine uygun atmosferi yakalamış: Belirsiz, şiirsel... Yaşamın en güzel çağında birdenbire ölümün soğuk yüzü ile karşılaşan liseli gençlerin öyküsü çocuksu aşkların, işgal altındaki bir kasabanın donuk yaşamı içinde verilmiş «kuşlar ve tazılar»!.. Kanımızca Stoyonov'un filimi, İskonostas'la birlikte festivalin en özgün yapıtı.

Öbür filim Talevin bir romanından uyarlanan senaryosu ve yönetimi Todor Dinov'la Plovdiv Dram Tiyatrosu yönetmenlerinden, Kristo Kristov'un imzasını taşıyor. Canlı resimin büyük ustasının ilk uzun metrajlı filim denemesi bu. Athanase Tassev'in başarıyla görüntülediği «İkonostas», hemen belirtelim son derece çarpıcı... Plastik endişe, biçimi araştırması, filimin her planında ağır basıyor. Talev'in ünlü romanı ulusal bilincin uyanışını ve Osmanlı egemenliğinden silahlı başkaldırma ile kurtuluşu hikaye ediyor. Talev'in kahramanları daha çok basit insanlar... Ancak Dinov ve Kristov, Talev'in kahramanlarından birinin harikûlade ağaç yontması yapan bir sanatçının, Klintçe'nin kişiliği üzerinde durmuşlar. Amaçları sanatçı ile halkın temel eğilimleri arasındaki doğal ve güçlü ilişkinin varlığının altını çizmek. Mistik bir atmosfer içinde geçen filim, yönetmenlerin istediklerini tam olarak verebilmiş midir? Bunu söylemek zor. Şu var ki Dimiter Taşev'in güçlü kompozisyonuna rağmen, filmde gene de eksik, tamamlanmamış bir şeyler duyuluyor.

Nedir eksik olan yanı «İkonostas»ın? Sanatçı ile sanatı arasındaki bağın yeteri kadar güçlü verilmemiş olması mı? Yoksa Klintçe'nin halkla olan ilişkilerinin gerekli açıklıkta belirtilmemesi mi? Belki biri belki de her ikisi... Ama bu kez bir canlı resim ustası olarak değil soylu bir ressam olarak Dinov'un damgasını taşıyan «İkonostas» yine de son derece ilgi çekici, alışılmışın ötesinde bir filim.

Varna VIII. Ulusal Bulgar Filim Festivali, Devrimin 25. yılında komşu Bulgaristan sinemasının yedinci sanatın bütün yıllarında yönetmeni, oyuncusu, müziği, tekniği, ulaştığı anlatım düzeyi ile vardığı yeri saptamaktadır. Bu yer olumludur. Bulgar filim sanatı sağlıklı bir yoldadır. Geleceğe dönüktür. Bulgar sinemasının önümüzdeki günlerde de uluslararası forumlarda sözü edileceğinden şüphemiz yok! **HÜSEYİN BAŞ**

PESARO'DA PROTESTO

Pesaro'nun beşinci «Cinema Nuovo» şenliğinde iyi filimlerden çok uyarıcı fikirler, sinemadan çok gerçekler sunuldu. Önceden söz verilmiş yuvarlak masa açık oturumlarının toplayıcı konusu değişik bir dağıtımın gerekliliği ve imkânı hem yöntem, hem de semantik açıdan sert tartışmalara yol açtı. Masa dikdörtgendi ve davetli konuşmacıların tekelindeydi. Bu konuşmalarda gösterilen filimlere çok az değinildi. Değinmeler de ancak parantez içindeydi. Oysa tartışmaya dışardan katılanlar söz aldıkları zaman, gündeme uymaya ve gözlemlerini başka bir oturuma saklamaya davet edildiler.

Tartışma, şenliğin, genişletilmiş yeni şekliyle bile, amaçlarını uygulama yeteneğinde olup, olmadığı üzerindeydi. Amaçlar ise, yapım ve dağıtım sistemlerinin kökel nitelikte yeniden düzenlenmesini ve politik eğilimli filimler çevrilmesini öngörüyordu. Politik filimlerin çevrilmesiyse, gerekli bir sonuç olarak seyirci yerine politik taraftarlar yaratacaktır. Bütün gösterilerin koca stadyomun rahatsız mekânı içinde yapılmasına ve halka açık olmasına karşın, yerli seyirciler yalnızca kulaklıklı çeviri sisteminde sık sık oluşan arızaları ıslıklayıp, yuhalıyarak katıldılar gösteriye. Bu da politik sinemanın niteliği üzerine ağır sözler geçen anıa sonuçlanmayan bir tartışmaya yol açtı. Bir filmin politik özelliğini sözlerin mi, yoksa içeriğin mi belirlediği konusunda sonuca varılmadı.

Bu arada filimler, «politik sinema» adı altında ne denli karışık kavramların toplanabileceğini geniş örneklerle kendileri kanıtladılar. Üçüncü dünyanın özgürlük savaşıyla, kendi eylemlerini özdeşleştirme çabası içindeydi genç yönetmenler.

Çoğu kapitalist ülkelerden olan bu yönetmenler, yaşadıkları ve çalıştıkları çevrenin baskısını öylesine büyütüyorlar ki, bu bir amaç ve sorumluluk beraberliğinden çok kendilerini haklı gösterme duygusu gibi, geliyor insana. Lars Westman'nın filmi böylesine bir retorik yanlışlığa düşüyor. «Baastad'ın Asıl Gerçeği» adlı filim, İsveç polisinin su sıkarak bastırdığı bir öğrenci gösterisinin dökümanter kurgusu. Belçika öğrenci filmi «Kollektif C4»ün, İsveç filmiyle bir ortak yönü daha var. Her ikisi de seyircinin sabrına fazla güveniyor ve inanıyorlar çünkü 16 mm. likten büyültülmüş ve çok titrek bir el kamerasıyla çekilmiş görüntüleri çözümlemek seyirci için imkansız gibi birşey. Bu filimlerden sonra, İspanya'dan gelen sürrealist filmin göründüğü kadar iyi olduğuna karar vermek güçleşiyor. Çözümlenmesi bir hayli zor olmasına rağmen parlak bir yaratımı olan Pedro Portabella'nın «Nocturno 29» adlı filmi, teknik açıdan çok ustalıklı çekilmiş. Belki de insan bu teknik ustalığın rahatlığına kendini kaptırarak bir oh



FLEISCHMANN/JAGDZENEN AUS NİEDERBAYERN

çekiyor. Bir Hollanda kısa metrajı olan «Antenna»da da aynı şey oldu. Renkler ve tonlar arasındaki geçişler öylesine iyi düzenlenmiş, öylesine çarpıcı güzellikte ki, etkilenmemek elde değil. Din ve askeri kurumlar üzerine bir taşlama olan filimde, Hem Voltaire'in, hem Godard'ın etkilerini bulmak mümkün. Film şöyle bitiyor: İsa Pierre Clementi, genç havarilerine haşhaş dağıtıyor.

Doğu Avrupa filimlerine gelince bunların başında Dusan Hawk'un «322» adlı filmi geliyor.

Filmin kahramanı kurtuluşu olmayan bir kanser hastasıdır. Bir yandan geçmiş anılarıyla, şimdiki ilişkilerine anlam vermeğe çalışır, bir yandan da ayrıldığı materyalist karısıyla hem tembellikten, hem alışkanlığından aynı evde oturmaya devam eder. Boro Draskovic'in «Horoskop» adlı filimi ufak bir Adriyatik kasabasındaki can sıkıntısının günlüğünü hafif bir alayla vermektedir. Burada şiddet bile uzun süreli değişiklikler doğurmamakta, sadece Avrupa treni, başka ülkelerle özgü daha iyi bir yaşamanın düşünü getirmektedir kasabaya.

Küba filimleri şenliğe gerçekten bir şenlik havası getiren güçlü kurtarıcılar oldu. Bu filimler politik eğilimi, teknik üstünlükle ve geleneksel anlatım biçimlerine (metafor gibi) saygılı bir çekimle birleştirmeyi başarmışlardı. Bunların içinde Pastor Vega'nın «De La Guerra Americana» adlı filmi en etkileyici olanıydı. İnsanları gerilla savaşına iten yoksulluğu ve baskıyı en ufak ayrıntılarıyla gösteren filmde, olayların geçtiği yer bilinçli olarak belirlenmemişti. Böylece olaylar genel-geçer bir doğruluk kazanıyor, filim genel insanlık boyutlarına ulaşabiliyordu.

Eski Dünya şenliğe gene de bir baş eser çıkarmayı başarabildi. Peter Fleischman'ın «Aşağı Bavyeradan Av Sahneleri» adlı filimi, bir kasaba toplumunun acımasız, kesin ve eğlendirici bir araştırısıydı. Bu toplum, homoseküelliğinden şüphelendiği bir yanaşmayı aralarından sürgün etmekte, cinayete zorlamakta ve sonra herkesin katıldığı bir insan avı düzenlemektedir. Taşra yaşantısını gösteren sahneler, özellikle bir domuzun öldürülüşünü, sosis yapılmasını, çocukların, hayvanın parçalanmış organlarını rastgele üstlerine, başlarına asmalarını gösteren sahne, ayrıntı bakımından bir Breugel-Flaubert karışımı kadar zengindi. Filim konusuyla önyargıların ne denli insanlık dışı olabileceğini bir yönden kanıtlarken, öte yandan gösterdiği kişilerle de çok gerçekçi insan örnekleri veriyordu.

JAN DAWSON

3. HİSAR

MEHMET GÖNENÇ

Metin Erksan'ın «Kuyu»suyla açıldı III. Hisar yarışması. Unutmamak gerekir ki tarihsel bir birikim ortaya çıkarmıştır Hisar yarışmasını. Öncelikle sinemayı, ülkemizin kendine özgü koşulları içinde yeniden kuracak olanların bir ortamıdır. Bu ortamda Yeşilçam'dan verilen bir örnek Hisar'ın herşeyden önce varoluş nedenine aykırıdır. Bu çelişki üzerinde daha başka «kuyu»lara düşmemek için yarışma düzenleyicilerinin dikkatle durmaları gerekir.

İlk yapıtlara, ilk eserlere karşı gösterilmesi gereken hoşgörü çizgisinin altında sıradan filmler seyrettik bu yılki yarışmada. Gözlerimiz I. Hisar'ın bir «Çirkin Ares»ini, II. Hisar'ın bir «66» sını boş yere aradı durdu. «Devrimci ve politik sinema» anlayışındaki dar görüş, «bireycilikteki» gereksiz, geçerliliği olmayan soyutlama özentisi, filmlerin ortak niteliklerinin ağırlığını teşkil ediyordu. Bunda biraz da 3 yıllık oluşum içinde jürinin değer yargılarının tutarsızlığının payı olsa gerek!

Örneğin bu yıl 8 mm. de **Tan Oral**'ın «Cumartesi, Pazar»ı, daha çok sinema dili açısından birincilik ödülüne lâyık görülürken, **Nurdoğan Taçalın**»ın «Kara Yazı»sına hiç bir sinematoğrafik değerlendirilmeye gidilmeksizin özel mansiyon verildi. Birinci filmin değer ölçüleri açısından ikinci film oldukça zayıf kalıyordu. Eğer jüri değer ölçüsü olarak sinema dilinin düzgünlüğünü ele alıyorsa ikinci filme ödül vermemesi gerekirdi. Yok değer ölçüsü olarak salt içeriği ele alıyorsa o zaman birinci filme ödül vermemeliydi. Jürinin değer yargılarındaki tutarsızlık, giderek Hisar'ın birikim safhasındaki bir sinema oluşumu için gerekli «belirli bir politika» dan yoksun kalmasına yol açıyordu.

Tan Oral «Cumartesi, Pazar»da kısa metrajın sınırlarını aşan karmaşık bir konuyu biçim uğruna hafifletirken ve belli bir düzeyi salt sinematoğrafik açıdan tutturmaya çalışırken, **Nurdoğan Taçalan** «Kara Yazı» da hiç bir sinematoğrafik kaygı duymaksızın içeriğinin kendince politik ve devrimci anlayışına sığınıyor ve adeta işin kolayına kaçıyordu.

16 mm. de hiç bir filme ödül verilmedi. Oysa aynı değer yargısı 8 mm. için de geçerli olabilirdi. Dört film aşmıştı ilk elemeyi. **İlknur Sencer**'in «Yalnızlık ve Kadın»ı seyirciyi boşyere 12 dakika oyalarken, **Cengiz Yetken**'in «De» ve «PLZ» adlı filmleri amerikan deneysel sinemasını anımsattı ve giderek bu denemelerden ilerde birşeyler çıkacak umudunu vermedi, 16 mm. de ilk elemeyi geçen dördüncü film **Kâzım Hün**'ün «13 Eylûl 1968 Cuma» sı idi. Cinsel tatminsizlik ve bunalım içindeki bir gencin köpekle ilişkisini anlatıyordu. Ele aldığı sorun kadar önemli ve çarpıcı bir film değildi. Ancak yarışma jürisi ön elemeyi geçmiş olan bu filmi gösterileceği gün, gelecekteki yarışmalarda sapık davranışları önlemek gerekçesiyle «yasakladı». Salonda protesto gösterileri başladı. Yarışma jürisinin kararı önce teknik açıdan yanlışdı. Bir filmin yarışmaya katılmasına ön jüri karar verebilirdi, oysa ön jüri böyle bir sakınca görmemişti. Yarışma jürisinin yapabileceği tek şey filmi öbürleriyle kıyaslayarak değerlendirmekti. (Belli bir düzenin zorunlu bir kurumu olan sansürü anımsatan bu karar ayrıca bu açıdan da tartışılmağa değer!)

Ve ardından olaylar biribirini izledi. Yarışmacı filmini geri çekti. Bir tiyatro topluluğu yarışmayı eleştiren bir oyun oynadı. Ve film ödül dağıtımı gecesi kolej bahçesinde Genç Sinemacılar tarafından gösterildi. Bu arada yarışmanın başından beri hergün dağıttıkları bildirilerle Hisarı suçlayan Genç Sinemacılar'dan da kısaca söz etmek gerekir Yarışmada Hisar'a karşı takındıkları tavır en azından kendi devrimci eylem anlayışlarıyla çelişiyordu. Kendilerinin devrimci ve bilinçli bir hiç bir ereği ve sonucu olmayan «anarşi özdeş olmadığını bilmeleri gerekirdi. Bir kez kendi koşulları içinde eleştirilmeliydi. Büyük, küçük bir takım bozukluklar aksaklıklar özde aynı paralelde olan bir kurumu karşı cepheye itmek için bir gerekçe olamazdı, olmamalıydı.

Sinematek, Hisar arışması, Yeşilçam dışı kısa filmler Türkiye'de sinema alanında gerçekleşecek zorunlu değişimi basamaklarıdır. Bu basamaklarda ülkemizin gelecekte çağdaş sinema düzeyine erişecek ulusal sineması oluşmaktadır. Hisar Yarışması da bu oluşuma bir katkı bulunduğu yaşıyacak ve gelişecektir. Hisar Yarışmasından beklenen, düzenleyicilerinin ülkemiz koşullarının zorunlu kıldığı «belirli bir sinema politikası na sahip çıkmalarıdır.

SANSÜR DOSYASI

ANAYASA'MIZ DER Kİ...

MADDE 20 – Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklıyabilir.
Kimse, düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz.

dünya'da sansür

Sorunu sanat açısından aldık mı, sansürü en büyük dertler arasına yerleştirmemiz mümkündür. Bu Ortaçağ kalıntısı, XX. yüzyılda bedensel işkencenin yeniden boy göstermesi kadar akla aykırıdır: bedensel işkencenin vücuda yaptığını, sansür de akla yapmaktadır. Bu iki işkencenin savunucularının bula bula tek ve aynı özürü bulmuş olmaları bir rastlantı mıdır dersiniz? Bu gibiler, sansür kötü bir şeydir, derler, ancak daha büyük kötülükleri önleyen **küçük bir kötülük**. Oysa sansür savunucularının yürürlüğe koydukları bu Ortaçağ kalıntısı insan vicdanlarını sınıflandırma yöntemine göre, **küçük bir kötülük**, bir **belli iyilik**'in dengidir: o zamanlar, hem kendi ruhlarını, hem de başka insanların ruhlarını kurtarmak üzere, büyücüleri tutup ateşe atıyorlardı.

Ve bugün, sinema sansürü denen kurum da işte bu nedenle ve aynı akılyürütmeye dayanılarak övülüp desteklenmektedir. Onun için, Sinema Ansiklopedisi gibi görkemli bir ad taşıyan bu yapıtta, insancı düşüncenin, sanatları ve fikirlerin denetimden geçirilip kısıtlanmasını öteden beri **mutlak bir** hastalık olarak saydığını belirtmek gereklidir; bir hastalığın azı ya da çoğu, zararlısı ya da yararlısı olamaz :başka bir insanın sanat, edebiyat ya da felsefe alanındaki bir yapıtına dolaylı ya da dolaysız yoldan, keyfî olarak karışan adam suç işlemektedir. Hiç bir şey doğrulayamaz ve kurtaramaz bu adamı, hele sık sık sözü edilen şu «toplum yararı» lâfı: bir iki örnek vermek gerekirse, Flaubert'le Baudelaire, «toplum yararı» bahanesiyle çıkarılmışlardır yargıç önüne; Kraliçe Victoria, Oscar Wilde'ı bundan ötürü kodese tıkmıştır; Hitler, «toplumun yararı» uğruna yakmıştır Henri Heine'nin şiirlerini, Jean Vigo'nun Hal ve Gidiş Sıfır»ı Fransa'da hâlâ bunun için yasaktır Sokrates, «toplumun yararı»nı korumak üzere içmiştir baldıran zehirini. Denetleme kurulları, hangi ülkede olursa olsun, hoşlanmadıkları, anlayamadıkları, alışkanlıklarına, kişisel inançlarına ya da görüşlerine aykırı düşen sanat ve düşünce yapıtlarını aynı yarar adına yargılamakta, yaşayıp yaşamamasına karar vermektedirler.

Ayrıca, şunu da belirtmek yerinde olur: **dünyanın hiç bir ülkesinde**, denetleme kurulları, güçlerini yasama organından almamaktadırlar. Onlara bu görevi veren, her zaman için, yürütme organıdır. Seçimle değil, atanmayla işbaşına gelen bu yargıcılar kurulu, sinema yapıtı denen şu «manevi kişi»yi birtakım basit «değer ölçüleri»ne dayanarak yargılamaktadır; bu «ölçütler», çoğu kez belli bir toplumsal tabakanın, dinin, partinin ya da Devlet'in çıkarlarına göre ayarlanmış, kişisel değer ölçüleridir, ve **hiç bir zaman yasama organından çıkmış yasalara dayanmaz.**

Ayrıca, bu yarı gizli, demokratik yönetime **tümden aykırı** kurul, hukukun en temel ilkelerini de çiğneyerek, bir filmi olgulara değil de, niyetlere bakarak yargılamaktadır, çünkü sinema yapıtı herkesten önce onun önüne getirilmektedir. Film, sorumlu olacağı birtakım somut olgulara (zarar ya da yarara) göre değil de, ilerde yaratabileceği kötülüğe dayanılarak yargılanmakta (temize çıkarılmakta ya da mahkûm edilmektedir). 2000 yıllık uygarlığı bir kalemde yokeden **niyet yargılaması** da böylece başlamış olmaktadır.

Evet, şu ilkel büyü ve büyücü anlayışına bundan daha yakın bir davranış olamaz. Bir sanat yapıtını yoketmek ya da zedelemek, (kaynağı top-



LA TERRA TREMA/YER SARSILIYOR/VISCONTI

lumsal, dinsel ya da hastalıksal olan) tam bir ruh bozukluğudur: böyle bir cinayete kalkışan ya da buna katılan insan, sözcüğün felsefî anlamıyla, **yabancılaşmış** (tozutmuş) demektir. Bir tablo, bir kitap, bir heykel ya da film karşısında, **daha başından** kendisine düşman bir canlı varlıkla yüz yüzeymiş gibi davranmaktadır. Halkın isteminden ya da bilgeliğinden doğmuş yasalar bulunmadığı için, denetleme kurulu üyesi, fikirler ve biçimler ormanında yolunu şaşırmış cenkçiye benzemektedir; **doğrudan doğruya** beğenilerine, inançlarına, alışkanlıklarına **saldıran bir düşman karşısında,** kendi içgüdüsünden, koku alma duyusundan, kişisel tabu ve önyargılarından başka silâhı yoktur (film, **daha başından** düşman değil de dost kabul edilseydi, temize çıkarılmasına ya da mahkûm edilmesine, sakatlanmasına ya da yaşama hakkından yoksun bırakılmasına gerek kalır mıydı?). Nitekim, zavallı denetleme kurulu üyesi, film kendisini tehlikeye düşürüyormuş, ölmek istemiyorsa kendisinin onu öldürmesi gerekiyormuş gibi davranmaktadır. Sevmediği, anlamadığı ya da rahatını bozan her şey tıpkı büyücü dâvalarındaki gibi, gözüne hemen şüpheli gelmekte, gizli ya da açık bir tehdit halini almaktadır. Yargıç koltuğuna oturtulan yargılanacak şey hangi dalda olursa olsun, ama **hele** sanat dalındaysa, işler daha da güçleşmektedir en dengeli, en kültürlü, en uygar insan bile, yasasız bırakıldı mı, bilinçsiz olarak kavim ya da kabile anlayışına düşer, atadan kalma korkuyu duymaya başlar. Sizin anlayacağınız, akıl doktoruna götürülecek adam haline gelir. Nitekim, çağın siyasal koşullarının doğurduğu gereklilerin dışında kalan denetleme kurulu yargıları, aradan zaman geçince, ya ilkel anlayışsızlıklar, ya da sinirsel bunalımlar sonucu verilmiş kararlar olarak gözükmektedir. Çoğu kez, bu yargıları doğrulamak için, sanat eserinin (törelere, ahlâka, aile kurumuna falan) «saldırdığı» ya da «tuzak kurduğu» öne sürülmektedir. Bu yüzden, herhangi bir filmin sevişme sahnesi, kameranın bakış açısı alışılmışın dışındaysa ve sansürcünün hayalgücünü rahatsız ediyorsa, hemen cinsel dengesizlikle damgalanabilir. Zaten, denetleme kurulu üyesi Polinezya'lı ilkel insanlar gibi (bu konuda Lévy Bruhl, Lévy Strauss gibi etnologların kitaplarına bakılabilir), görüntüye ve filmi çekilen nesneye, gerçekten yapılmış bir edim gözüyle bakıp aynı hukukî önemi vermektedir. Onun gözünde, bu ikisi arasında hiç bir ayrım yoktur. Yargı aynıdır: tıpkı gerçekten yani bedensel olarak — suç işlemiş bireyin cezalandırılışı gibi, görüntü de yokedilmelidir. Sansürcü, **manevi** bir varlığı **maddî** bir suçtan ötürü cezalandıran, ve zihninde, görüntüyle edimi aynı kefeye koyan adamdır. O, büyücülüğün bilinçsiz kurbanıdır. **Trenin Gara Gelişi** adlı filmi seyrederken, lokomotifin üzerlerine geldiğini sanarak oturdukları yerden fırlayan ilk sinema seyircilerine benzemektedir. Melodramdaki «hain»e küfreden ve onu canlandıran kişiye, oyundan sonra temiz bir kötek atmayı tasarlayan panayır seyircisinin ikiz kardeşidir. Eski Yunan'da, toprak ananın kızları Erinnye'ler ayağa kalktığı zaman, kutsal bir korkuyla tir tir titreyen tiyatro seyircisi canlanmış, aramıza karışmıştır sanki.

Sansürün çirkinlik ve gülünçlüğünün ortaya vuruluşu yeni değildir. Benjamin Constant, hemen



PATHS OF GLORY/ZAFER YOLLARI/STANLEY KUBRICK

hemen bir buçuk yüzyıl önce (3 Mayıs 1828'de) hâlâ tazeliğini yitirmemiş şu sözleri ediyordu: «Sansür... yani haklarımızın edepsizce çiğnenmesi, ulusun aydınlanmış insanlarının bağışlanmaz bir bağnazlıkla en salak, en aşağılık insanların beğenisine teslimi, dilsizlerin vezirler yararına yönetilmesi, ve hakarete uğrayan insan zekâsına acıyan Tanrı'nın da yardımıyla, kaş yapayım derken göz çıkaran, hiç bir yasanın yaratamayacağı kadar kavga gürültüye, güvensizliğe, hoşnutsuzluğa, hattâ kızgınlığa yol açan bir kurum!»

Alexandre Dumas, daha 1849'da şunları saptıyordu: «Sansür, oldum olasıya güçsüzdür; XVIII. yüzyılda, Devrim'den önce sıkı mı sıkıydı, ama hiç bir şeye engel olamadı: Voltaire de, Beaumarchais de rahatça basıldı... Sansür, sanatı ve zihinsel özgürlüğü öldürür, düzeneyse pek az iyiliği dokunur. «Theophile Gautier de, bilgece şunları ekliyordu: «Özgürlüğe gem vurmayın. Kötü oyunlar iyilerle savaşır, sonunda denge kurulur. Halktan başka denetçi aramayın: bilgili, acımaz bir denetçidir o, izin vermediği hiç bir şeyi söyleyemezsiniz.»

Sansürün boşluğu ve saçmalığı konusundaysa, Pierre Larousse'un **Le Grand Dictionnaire Universel du XIX. Siècle** adlı sözlükte anlattığı sayısız olayı okumak, sağlam bir fikir edinmeye yeter. O günden bu yana değişen bir şey yoktur. Biz tek bir örnek vermekle yetineceğiz, hem de yakın geçmişten: Louis Malle'ın **Les Amants** (Sevdalılar) adlı filimi denetleme kuruluna sunulduğu zaman, üyelerin bir kısmı, önceden tahmin edildiği üzere, o ünlü sevişme sahnesi karşısında popolarına kazık batmış gibi yerlerinden fırlamışlar; Jeanne Moreau, bu sahnede, az sonra sevişeceği erkeği beklemekteydi. Oysa kamera, o anda, yalnızca gövdesini gösteriyordu Jeanne Moreau'nun. Bunun üzerine, kurulda «aile birlikleri»ni ya da başka bir derneği temsil etmek üzere bulunan bir hanım, herkesin şaşkın bakışları altında, filmin o sahnesini savunmuş:

«İyi ama, diye sormuş sâf sâf, erkek az önce çıkıp gitmedi miydi?»
Sözümüzü bağlamadan önce şunu da belirtelim ki, Fransa'da 1906'dan beri, yani (savaş zamanı bir yana) tam elli şu kadar yıldır tiyatro sansürü yoktur. Resim ve baskı konusundaki sansür de geçen yüzyılın sonlarında (1880'de) kaldırılmıştır. Şu anda, güzel sanatlar arasında yalnız sinema sansüre sokulmaktadır. Filmlerin, halk önüne çıkarılmazdan önce denetlenmesiyle görevli kurul, 25 Temmuz 1919 tarihli kararnameye dayanmaktadır. Kararname, sonradan birkaç kez değiştirilip düzeltilmiştir. Şu anda, denetleme kurulunun kararları, olanca basitlikleriyle, tek bir prensin dudağından çıkmaktadır: filmleri, (yalnızca akıl danışılan) bir kurulun verdiği bilgilere göre kesip biçen ya da yasaklayan bir Bakan'dan çıkmaktadır bütün kararlar.
Bu Bakan (Haberalma Bakanı), böylece, bütün törelere aykırı olarak, bütün Fransız sinemacılarının dâvetsiz yardımcısıdır. Mantık gereği, adı, Fransa'da gösterilen yerli yabancı bütün filmlerin başına yazılmalıdır (çünkü yargısı, Fransız sinemalarında gösterilen yabancı filmleri de kapsamaktadır).
İncelememizi, dünyanın dört bir yanındaki sansür özelliklerine uzatmak bizim işimiz değil. Ancak, ilgilenecek okurlara, bu konuda en taze bilgileri veren şu kitabı öğütleyebiliriz: **La Censure autour du monde** (Screen Producers Guild, 141, El Camino Drive, Beverly Hills, California).

L'Encyclopedie du cinema'dan
çeviren: Bertan Onaran

FRANSA

Bütünüyle ya da kısmen yasaklanmış filimlerden sık sık sözedilmesine karşılık sinema sansürü kamu oyunu çok etkilememiştir, ama son yıllarda bu konuda birtakım gelişmeler görülmüştür. Sinema bir sanattır, ama birçokları için öncelikle halkın sevdiği, bunun yanısıra büyük bir ifade gücüne sahip bir gösteridir ve bu iki nedenden ötürü sinemaya kesin sınırlar çizmek gerekir. Bu konuda kilise sansürünün filimler karşısındaki tutumu çok ilginçtir: artık kilisece yasaklama listeleri gereksiz görülür ve okunması yasak kitaplara önem verilmezken kilise kapılarında, dini dergilerde filimler çok sıkı değerlendirilir ve her hafta yeni listeler birbirini kovalar. Sinema sanat olmaktan çok bir eğlence aracı sanıldığı için uzmanların, Chaplin'le birlikte, en büyük yönetmen kabul ettikleri Eisenstein'in üç ünlü sessiz filmi (**Potemkin Zırhlısı, Ekim, Genel Çizgi**) savaş öncesi Fransa'sında işte bu yüzden yasaklanmıştır.
Bu kararın nedenleri politika ile ilgilidir. Çünkü bu eserlerin içeriği bazı çevrelerce devrimci ve bozguncu görülmekteydi; ama bir Gorki'nin kitaplarına karşı aynı tedbirleri almak şiddetli direnişlere yol açardı.
Nevarki baskı tedbirleri asla kesin değildir ve politikanın dümen suyuna (böylece savaş sırasında Fransız-Sovyet anlaşmasından sonra Rus filimlerinin gösterilmesine izin verildi), ya da ahlâk anlayışının gelişimine uyar. Gene bu tedbirler bazı filimleri azıcık yaraladığı halde bazılarını tanınmaz hale sokar; ama yine hatırlatalım bir filmin sanatsal bütünlüğü dikkate alınmaz. **Les Nouveaux Messieurs** (Feyder 1928), **La Mère** (Pardovkin 1925), **La Noulle Babylone** (Kozintsef 1929), **Arsenal** (Deovjenko 1930), **L'Age D'Or** (Bunuel 1931), **L'Opera de Ouat'sous** (Pabst 1932), **Zéro de Conduite** (Vigo 1932), **Extase** (Machaty 1934), **Alexandre Newski** (Eisenstein 1930) gibi dev filimler bu şekilde sansür edilmiştir.

Töreler ve güvenlik

Sansür güçleri bu iki kutup çevresinde kümelenir. Öğrenci velileri, dinsel topluluklar gibi özel dernekler filimlerde şehvet ve şiddet sahnelerinin varlığından çok etkilenirlerse de hükümet buna karşılık eserlerin siyasi içeriğine çok dikkat eder. Sansürün ilk kaygısı olan kamu ahlâkının korunması, çok doğal ve kendiliğinden işleyen bir değiş tokuş havası içinde resmi bir kimlik kazanır: ideolojik nedenlere dayanan yasaklamalar. Ulusal alanda en sıkı olanı bu ikinci sansür çeşididir. Bölge sansürleri, şiddet ve açık saçıklık konusunda resmi makamların unutkanlıklarını düzeltmeyi üstlerine alırlar. Kendilerini ilgilendiren noktalara eğilen bakanlık ilgililerinin namus bekçilerince aşırı görülen birtakım eserleri süzgeçten geçirmeden bıraktıkları olur.
Enformasyon Bakanı, bir parlamento üyesinin yasaklama nedenleri üstüne sorduğu bir soruya cevap olarak 9 Nisan 1960 günü şu dört ana nedeni saymıştır:

1) Yabancı uyruklu yapımcıların eserlerinde Fransız düşmanlığının dile getirilmesi,
2) Fransa'nın ulusal ilişkilerine ve ittifaklarına çok zarar verebilecek niteliğe sahip olması,
3) Çocuklar tarafından işlenmiş gerçek cinayet öykülerinin anlatılması,
4) İyi ahlâk kurallarına çarpıcı biçimde dil uzatılması

bir filmin yasaklanmasına yeterlidir. Burada da politikayla ahlâk kuralları arasında bir denge kurulduğu görülür. Fransızların kendi sorunlarıyla ilgili yaptıkları filimlere hiç değinilmiyor. Oysa bu tür eserlerin çoğu sansürün şimşeklerini üstlerine çekmiştir. İşi basite indirgersek şöyle diyebiliriz: Eğer İngiltere'de sansür «yakışık alma», Birleşik Amerika'da da «utanma» kavramına dayanarak yürütülüyorsa (bu ikisi aynı şey değildir), Fransa'da bunların yerini politika alır. Savaştan bu yana sansür edilen filimler üstüne hiçbir liste yayınlanmamıştır ama örneğin 1946 ile 1957 arası Fransa'da 61 filmin, 1955 ile 1960

arası 25 filmin yasaklandığını ve yalnız 1953 yılı içindeyse yedi uzun metrajlı yabancı filmin ithal izni alamadığını hatırlatmak bu konuda bize iyi bir fikir verir.

Siyasi Sansür

Eksik bile olsa, son onbeş yılda (bütünü, bir bölümü, ya da geçici olarak) yasaklanan filimlerin listesini çıkarmak ilginç olacaktır. Adalet Bakanlığının, cinayet davasında sorgu yöntemlerini eleştirdiği için **l'Affaire Seznac**'ın senaryosunu yasakladığını, Eğitim Bakanlığının, öğrencileri şantaj yapmaya kışkırttığı gerekçesiyle Jean Vigo'nun baş eseri **Zéro de Conduite**'e çektiği vetoyu uzatmağa yeltendiğini ve **Plus de Vacances pour le Bon Dieu** için aynı vetoyu kullandığını görüyoruz. **Rentrée 55 ve Guerre Scolaire** (kilisenin ağır bastığı yörelerde) oynatılma izni alamadı. Din değiştiren birisinin ne pahasına olursa olsun Hz. İsa gibi çarmıha gerilerek ölmek istediğini gösteren **İmitation du cinéma,** vicdan özgürlüğünün savunusunu yapan **Tu ne tueras Point,** sömürge savaşlarını işleyen, Maupassant'nın bir romanından uygulanan **Bel Ami** çeşitli nedenlerle kara listeye geçmiştir. **Bel Ami** olayı ilginçtir: Yabancı bir ülkede, Avusturya'da bir komünist yönetmen olan Louis Daquin tarafından çevrilen filmi (zaten Fransa'da çevrilemezdi) bakan kesinlikle yasakladı. Sonraları film konuşmaları değiştirilerek piyasaya çıktı. Örneğin, «Eğer Fas toprakları ülkeye katılırsa ki bundan hiç kuşkum yok, servetimizi on kat arttırırım» cümlesi şöyle değiştirilmişti: «eğer borç artarsa ki bundan hiç kuşkum yok, v.b.» gibi.

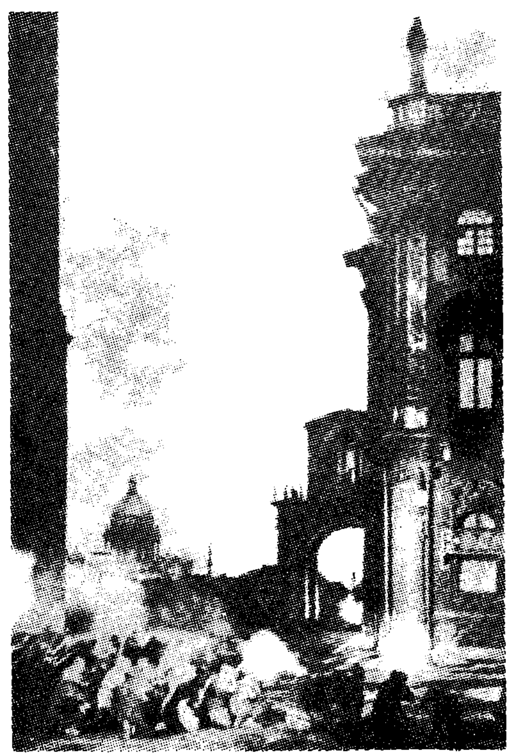
Sömürge sorunu bir sürü yasaklamaya yol açacaktı: işkenceyi işleyen **Le Petit Soldat,** zenci sanatının beyazlar tarafından yıkılmasını işleyen **Les Statues meurent aussi,** Hindi-Çini savaşına karşı çıkan Marsilya'lı liman işçilerinin tutumunu işleyen **Rendez vous des Quais,** askerlerin özel hayatlarını alt-üst eden savaşın zararlarını işleyen **Afrique 50, Le Retour, Secteur Postal 89098** gibi filimler kıyasıya yasaklandılar. Birleşik Amerika ile ilişkilerimiz bozulmasın diye Chris Marker'in **Cuba Si'si**, Joris Ivens'in **Peuple en Armes'i** ve konusu **Kore**'de geçmek bedbahtlığına uğrayan **Moramburg** yasak ettirildi. Bu liste tam değildir. Bunlara ithali yasaklanmış ya da değişikliğe uğrayarak izin verilmiş yabancı filimleri de eklemek gerekir. Sansür burada daha kurnaz davranır. **Private Property**'e yapıldığı gibi arasıra filmin dublajı yasaklanır, böylece dağıtımı engellenmiş olur; arasıra da orjinal kopya piyasaya çıkmaz, bu da konuşmaları istenilen biçime sokmak olanağını sağlar; **Spartacus** bu yüzden 17 dakika kısaldı; komünist yazar Howard Fast'ın yazdığı konuşmalar hafifletildi ya da tümüyle silindi. Örneğin filmin başında amerikalı konuşmacının: «O zamanlar Romalılar, başka ulusları baskı altında tutan bir ulusun özgür olamayacağını henüz bilmiyorlardı» dediği bölüm gibi. Arasıra dip yazıları sansür edilir, Bergman'ın **Une Lecon d'Amour**'unda ya da Devjenko'nun **Le Poème de la Mer'inde** ya da 1914 savaşında, örnek olsun diye kurşuna dizme olayını işleyen Kubrick'in **Les Sentiers de le Gloire**'nda olduğu gibi. Listesi yayınlanmamış daha birçok filmi Fransızlar göremezler.

Sansürün olanakları

Buraya kadar nasıl gelindi ve bugün sansürün elinde ne gibi olanaklar var? Bunun kökü 1900 de valileri, birtakım haber filimlerini yasaklamaları için Belediye Başkanlarına baskı yapmaya davet eden bir telgrafa kadar dayanır. Bu tedbirler, 1916 da, yalnız polislerden kurulu ve filimleri resmen denetleyen resmi kuruluşla desteklendi. 1919 da çıkan bir kararname, denetleme kurulu kurulmasını ve filim oynatma izni alınmasını öngörüyordu. Aynı Kararname Halk Cephesi sırasında azıcık hafiflemesi dışında 1945'e kadar ilk şeklini az çok saklayarak yürürlükte kalmıştır.

1945 te tiyatro sansürü kalkmış ama sinema alanında özgürlüğün sınırları çok sıkı şekilde çizilmişti. 1945 Temmuzunda sansür kurulu 7 memur ve 7 tane meslekten gelme üyeden meydana gelmişti ve eşitlik sağlanmıştı. Esas olarak kurulun bileşimi değiştirilmezse ve Bakan yetkilerini genişletmezse sansür belli ölçüde hoşgörüyle davranabilirdi.

Yazık ki az sonra bir sürü kararname ortalığı karıştırdı: ticari amaçlar dışında belli çevrelerde gösterilen filimler 1948 den sonra sansür



OCTOBRE / EKİM / EISENSTEIN

edildi. (Bunun asıl amacı Sovyet filimlerine engel olmaktı.) Reklâm filimleri de önceden oynatma izni almaya zorunlu bırakıldılar. 1950 de sansür kuruluna Aile Birliği'nden bir üye almakla eşitlik bozuldu. Eşitlik 1952 de yine sağlanıncaya dek meslekten gelme üyeler kuruldan istifa ettiler.

Durum 18 Ocak 1961 tarihli kararnamenin getirdiği yeni sansür rejimiyle Beşinci Cumhuriyet sırasında iyice kötüye gitti. Bu metin, Katolik Sinema Birliği'nin önerdiği ve **La Croix** gazetesinin yayınladığı tasarının büyük bir bölümünü aynen almıştır. Hükümetin filimlere yaptığı baskı özellikle sansür kurulunun bileşiminde kendini duyurur. Kurul 22 üyeden meydana gelmiştir. Yedi üye belli başlı bakanlıkları (Enformasyon, Adalet, Dış İşleri, İç İşleri, Millî Savunma, Millî Eğitim, Sağlık), yedi üye sinema mesleğini temsil ederler. Beş üye yargıç, doktor, pedagog, sosyolog gibi mesleklerden seçilmiştir. Üç üye Ulusal Aile Birlikleri Kurumunu, Fransa Valiler Birliği'ni ve Büyük Gençlik Kurulu'nu temsil ederler. Başkan Yüksek kademeli memurlar arasından seçilir ve kararname ile atanır. Oysa, eğer sinema mesleğinden gelen üyeler hep sansür kararına karşı oy kullanırlarsa, bütün diğer üyeler daha baştan yasaklama kararı almağa hazırdırlar. Üstelik çeşitli bakanlıkların aday gösterdiği beş uzman, bakan tarafından kurula atanır ama bu beş uzmanın, meslekten gelenler için yapıldığı gibi, bağlı oldukları derneklerin görüşü alınmaz. Bunun yanı sıra Fransız valilerinin ya da Aile Birlikleri'nin ifade özgürlüğü konusunda ne kadar ihtiyatlı davrandıkları bilinir. Eşitlik görüldüğü gibi burada da ortadan kalkmaktadır, bu da meslekten gelme üyelerin Kurul'u niçin boykot ettiklerini açıklar. İşin daha kötüsü Bakan, filmi yeniden incelettikten sonra Kurul'un kararına uymayabilir. Bu madde Godard'ın **«Une femme mariée»** si için olduğu gibi filmin lehine de işleyebilir. Ama aslında bu madde sansür kurulunun keyfi tutumuna karşı gelebilecek son engeli de ortadan kaldırmaktadır.

Eskiden üstü kapalı şekilde işleyen ön-sansür yeni kararnamede bir gereklilik olmaktadır. Önceleri yapımcılar resmi olsun olmasın sansürlerin görüşünü alırdı; Oysa bugün başkan yapımcıya filmi için yasaklama kararı alınabileceğini haber verir ve bu durumda sansür tedbirlerinin ne çeşit olacağını belirtir. Yapım giderleri için yardım alamamak ya da filmin ergin olmayan seyircilere yasaklanması tehlikesi birçok yapımcıya korkulu günler yaşatır. Demek oluyor ki sansürcüler, Malraux'nun da yerinde hatırlattığı Eisenstein'ın ünlü cümlesine kulak asmamaktadırlar: «Senaryolarımı okuyanlar görüntülerimi hayal edemezler; edebilseler **Potemkin Zırhlısı**'nı yaratabilirlerdi.»

Yeni kararname, onüç yaşından küçüklere yasaklama, reklâm araçlarının denetimi, yabancı filimler için Fransızca dip yazıları ve gereğinde asıl kopyanın dip yazıları gibi eklerle zenginleştirilmiştir. Yeni yasaya karşı gelmenin cezası ağırdır ve 400 ile 2.000 Frank arası para öde-



POTEMKİN ZIRHLISI / EISENSTEIN

meye kadar varır.

Bölge Sansürü

Kararnameye bakılırsa «işletme vizesi, filmi ithal eden ülkenin her yerinde gösterme iznini sağlar.» Bu da demektir ki sansürden geçtikten sonra filmi yurdun herhangi bir bölgesinde mahalli sansür yasaklayamaz. Aslında 20 Aralık 1959 tarihli Bakanlar Kurulu Kararı yürürlükte kalmıştır. Bu kararda Belediye Başkanının, gösterilmesi kargaşalık yaratabilecek (......) ya da kamu oyuna zarar verebilecek nitelikte görülen filimleri kendi bölgesinde yasaklayabileceği yazılıdır. Uygulama alanında bu tedbirin ne denli yoruma elverdiği apaçık ortadadır. İyi düzenlenmiş birkaç gösteri işgüzâr bir belediye başkanına bir filmi yasaklamak için en güzel fırsattır. İngiltere'de ya da Birleşik Amerika'da resmi bir kurum tarafından yasaklanan bir filim Eyalet ya da Devlet Kararı ile yine gösterilir oysa Fransa'da kısıtlayıcı tedbirler bölge yetkilileri tarafından tartışılacağı yerde ağırlaştırılmaktadır. Belediye başkanlarının yasaklama kararları Danıştayca bozulsa bile filmin gösterilişi belli bir ölçüde baltalanmış olacaktır.

1960'da Mans'da **Les L'aisons Dangereuses** filminin başına geldiği gibi bazı valiler ikinci bir yasaklama kararı almaktan çekinmediler böylece filmin gösterilmesini dolambaçlı yollardan ertelediler. **J'airai Crache sur vos Tombes, Les Laisons Dangereuses, La Jument Verte, Les Amants** gibi filimler mahalli kurumların baskısı sonucunda birçok kentte yasaklandı. Nice Belediye Başkanı sırayla **Le Blé en Herbe, Avant le Déluge, La Neige était Sale**'ı lânetledi. Bu kararların alınmasına yol açan ölçütler siyasi değil ahlâkidir. Aslında siyasi yönden eleme yapılmıştı, hem de çok iyi yapılmıştı.

Belediyenin bu yasaklamalarına, etkisinden daha önce söz ettiğimiz Katolik Sinema Birliği'nin afarozlarını eklemek gerekir. Birçok sinema Müdürü 5 numara almış filim oynatmaz, birçok yapımcı da bir senaryoyu ancak o Birliğin bu konudaki düşüncesini öğrendikten sonra kabul eder. Genellikle günümüzün hiçbir önemli filmi «herkese göre değildir çünkü her önemli filmin, çevrenin konformist havasına uymayan çarpıcı bir yanı vardır.

Oto-Sansür

Bir sürü güçleştirici tedbirin yanısıra çözümlenmesi en güç en belirsiz sansür çeşidi olan otosansür sorunu ve buna bağlı olarak yapımcıların ve seyircilerin sansürle olan ilişkileri sorunu ortaya çıkmaktadır. Sık sık değişen ve her yerde kendini duyuran bir sansür anlatım özgürlüğünü frenlemektedir çünkü bağımsız düşünceleriyle tanınmış bir yönetmen kendine paraca yardım edecek bir ortak bulmakta çok güçlük çekmektedir. Gerçek olan şu ki bir kaç başesere sahip olan Fransız sineması çağımızın toplumunu yansıtmaktan çok uzatır. (**Main Basse sur la Ville, Le Terroriste, La Terre Tromble, Il Porto, vb.**) ile İtalyan sineması, (**7 Jours en Mai, Grain de Violence, Attaque, Elmer Gentry**) ile Amerikan sineması kendi ülkelerini az çok gerçeğe uygun yansıttıkları halde Fransız sineması genellikle hayal gücüne dayanan ya da ruhbilimsel açıklamalara dalan eserler vermektedir.

Siyaset açısından kılı kırk yaran bir sansürün varlığı eleştiri yapan filimlerin azlığının başlıca değilse bile en önemli nedenlerinden biridir (halkın siyasetten uzak tutuluşunu ve yönetmenlerin yetişiş yollarını da hesaba katmak gerekir). Sansürün ortadan kalkmasının bize daha sorumlu ve insancıl bir sinema kazandıracağına inanmak hayal kurmak demektir ama gerçeklere daha çok değinen, örneğin bize ordudan, yabancı işçilerden, sömürge savaşlarından, savaştaki beşinci koldan, iç siyasetten, konut sorunlarından sözeden bir sinema elde etme yolunda Sansürün yetkilerini kısmak için harcanan çabalar boşuna değildir.

Bu karşı koyuşların ilki, üyeler arasında eşitlik sağlanana kadar yeni sansür kurulunun meslekten gelme üyeler tarafından boykot edilmesiydi. Onlar olmayınca **Cuba Si** gibi bir filim 12 Temmuz 1961 tarihinde 3'e karşı 5 oy ve 6 çekimser oyla yasaklandı. (Oysa sansür 23 üyeden kuruluydu.) İyi çalışan resmi bir sansür kurulunun kendilerini mahalli yöneticilerden gelebilecek bir sürprize karşı koruyacağını sanan yapımcılar, işletmeciler ve dağıtımcılar yanıldıklarını görünce işbirliği etmeye karar verdiler.

Sansüre karşı sürdürülen bu sessiz savaşı, ticari çevrelerin dışında çalışan ve **J'ai Huit Ans** (Cezayirli çocukların resimleri) ya da **Octobre à Paris** (Müslümanların polis tarafından bastırılan gösterisi) gibi filimler yaratmış bir sinema da desteklemektedir.

Fransız Sineması Ulusal Federasyonu Başkanı M. Trichet'nin 1957 Cannes Filim Şenliği Jüri Başkanına yazdığı mektupta şu satırlar yeralmaktadır:

«Filim işletmecileri jüri üyelerinin, seçimi yaparken gerekli sanatsal ve teknik niteliklerin yanısıra ödül kazanacak filimleri en geniş seyirci kitlelerine gösterebilmeyi sağlayacak ölçütleri ve onlarca en önemlisi olan ahlâk ölçütünü gözönünde tutacaklarını umarlar.»

Sansürün gelişimi toplumun ve halk kitlesinin gelişimine bağlıdır. Bu bakımdan sinema kulüpleri muhakkak her filmi gösterebilmelidir. Seyircilerin yaşlarıyla ilgili kısıtlamalar gerçek bir sinema kültürünün gelişmesini yavaşlatır. Fransız Sinema Kulüpleri Federasyonunun kongreleri bu düşünceyi ifade etmekten geri kalmamışlardır. Gerekli bir gelişimi hızlandırmak için sansürü ortadan kaldırıncaya kadar savaşılmalıdır ama bu arada olgun bir seyirci yetiştirmeli, sinemayı çağımızın en önemli sanatı olarak kabul ettirmeli, sanatçıya yaratma, seyirciye ise de-



VIRIDIANA / BUNUEL

ğerlendirme özgürlüğü tanınmalıdır.

FEDERAL ALMANYA

Franfurter Heft'de çıkan bir yazı dizisinde Lothar Hack adlı bir yazar, Batı-Alman Anayasasınca olmaması gereken ama gerçekte çok karışık bir sorun meydana çıkaran sinema sansürünü derinlemesine inceliyor. Aslında sinemada sansürü uygulamakla görevli birçok kurul vardır. Bunlardan en önemlisi sinema endüstrisinin sinesinde kurulu, bütün alman ve yabancı filimleri denetleme kisvesi altında bir oto-sansür biçiminde çalışan F.S.K.'dır. (Freiwillige Selbst Kontrolle der Deutschen Filmwirtschaft).

Makaslamalar

Bu kurulun raporları genellikle yalnız ilgililere gönderilir. Ama de Sica'nın Les **Séquestrés d'Altona**'sı ve J. P. Melville'in **Léon Morin Prêtre**'i ile ilgili raporlar birtakım boşboğazlıklar yüzünden açığa vurulmuş ve Lothar Hack onları olduğu gibi yazısına katmışdır. Hack çok kesin olan bu örneklere dayanarak sözde varolmaması gereken bir sansürün kapsamını, nerelere varabileceğini ve varolma nedenlerini çok iyi değerlendirmektedir. F.S.K., **Les Séquestrés d'Altona** filminde aşağıda cümlenin içinde yer alan Flick, Krupp ve Mersedes-Benz adlarının çıkarılmasını istemiştir: «Babamın ülküsünü beğendiğimi, Flick'e, Krupp'a ve Babam'a hayran olduğumu mu sanıyorsun? Bir Mersedes-Benz'i gördüğüm zaman burnumda gaz odalarının kokularını duyuyorum.» Bütün dünyanın saygıduyduğu Fick, Krupp ve Mersedes-Benz adlarından yararlanarak nazi vahşetini hatırlatmanın tarihi gerçeklere aykırı ve küçük düşürücü nitelikte olduğunu, ayrıca bu bölümün, Batı-Almanya'daki önemli mevkilerin yine eski nazilerin elinde olduğunu açıkça söyleyerek bunu kendilerine propaganda leitmotivi yapan Doğu-Almanya'nın kullandığı ağıza benzediğini ileri sürmektedir F.S.K. Şunu hemen belirtelim suçlanan bölümdeki Mersedes-Benz adı, geçmişteki vahşete karşılık yeni Alman kalkınmasının simgesidir ve her ikisinin ortak yanı olan fabrika dumanı bu iki simgeyi birbirine yaklaştırır. Çok tanınmış iki insanı ifade eden Flick ve Krupp adlarına gelince bunlar yadsınmaz Alman ülküsünün sürekliliğini ifade etmek için kullanılmıştır. «Flick ve Krupp naziler zamanında kendilerini öylesine güç durumlara sokmuşlardır ki şimdi bu iki sanayiciyle naziler arasında o sıralar bir yakınlaşma olduğunu **düşünmek** yersizdir.» F.S'K.'nın gerekçesi, diyor Lothar Hack, demek kendi aleyhine dönüyor: bu adları filimden çıkarmakla asıl kendisi tarihi gerçekleri değiştirmektedir. Almanya'nın şanına, şerefine gelince «bu filim Fransa, Polonya, İtalya ya da İsrail'de gösteri-

lirken çıkarılmayan bu adların Almanya'da niçin çıkarılması gerektiği pek iyi anlaşılmıyor.»

F.S.K. şu cümlelerin de çıkarılmasını istemiştir: «Toplarımız ve tereyağımız var, askerlerimiz de. Yarın da bombamız olacak.» Çıkarma gerekçesi: nazi terminolojisiyle büyük benzerlik var, öyle ki nasyonal-sosyalist ya da nasyonalist eğilimleri kışkırtmaya yol açabilir; eleştiri yeteneğinden yoksun vasat bir seyirci bu sözlere inanabilir; Lothar Hack burada taşı gediğine oturmaktadır: «Eğer Almanya'da böyle eğilimler varsa — ki F.S.K.'nın görüşüne göre bu sözlerle kışkırtılabilecekse var demektir —, niçin demokratik bir devlette bu konuyu konuşmak ve onu eleştirmek yasak olsun? Burada da tarihi gerçekler değiştiriliyor. Basit seyirciye gelince, «bu karanlık adam» eğer gerçekten sanıldığı kadar aptalsa nazizm tehlikesi onun için korkutucu olamaz.» Federal orduya geince «bu konuda insan hoşnutsuzluğunu ifade edemiyecekse bu bizim demokrasimiz için endişe vericidir.»

Tehlikeli bir özgürlük

Lothar Hack, F.S.K.'nın aldığı en önemli tedbiri eleştirdikten sonra sansür yarasını iyice deşiyor. Sözkonusu tedbir, adı geçen filimden bütün bir sekansın çıkartılmasıdır: bu sekansta günün Savunma Bakanı televizyonda görülür, arkasından Doğu-Alman askerlerinin ve Berlin duvarını ören işçilerin çekimi gelir. Rapora göre bu sahne «Batı-Almanya'nın silâhlanması karşısında Doğu'nun kendini korumak amacıyla duvarı çektiğini ileri süren tehlikeli ve bütünüyle yanlış savı» telkin etmektedir.

Bu sözler üstüne Lothar Hack namuslu bir tutumla kendi kendine şu soruyu soruyor: «sorumlu bir devlet ve hükümet, siyasal bütünlüğüne zarar verecek şekilde kendisine saldırılmasına katlanmalı mıdır ve bu yüzden siyaset açısından bir sinema sansürü ya da denetimi gerekli midir?»

Tam bir sinema özgürlüğünün çok az tehlikeli olabileceğini göstermek için Lothar Hack, F.S.K.'nın **Les Séquestrés d'Altona**'da kestiği sekansı örnek alıyor. Kurum bu bölümü kesmeseydi seyirci filmin orasında şaşıracaktı; onbin seyirciden biri Batı-Alman savının doğruluğundan kuşkuya düşecekti. Ne zararı olurdu? Politikacıların, Springer basınının ve günlük gazetelerin hergün halkın kafasına soktuğu şeylerin bu sahnenin etkisiyle silineceğini düşünmek, sahneyi aşırı değerlendirme saçmalığına düşmek demektir.

Lothar Hack'ın örnek seçtiği ikinci filim Almanya'da **Eva ve Papaz** adını alan **Léon Morin Prêtre**'dir. Şu sekanslar filimden çıkarıldı: Papazın, Eva'nın günahlarını bağışladığını gösteren sahne. F.S.K.'ya göre pişmanlık duyulmadan bağışlama olamayacağı için (zira Eva pişmanlık duymadığını açıklar) «günahları bağışlama» sözü kullanılamaz; papaz Eva'yı ziyarete geldiği sırada görüntüye giren yatağa kadının baktığı sahne. F.S.K. bu bakışı çok anlamlı bulmuştur. Eva'nın düşü sahnesinde papazın odaya girişi kesilmiştir — gerçek bir sahneymiş izlenimini uyandırabilir diye — oysa öpüşme sahnesine izin verilmiştir. Papazın Eva'ya birkaç kez söylediği: «sizin bir erkeğe ihtiyacınız var» cümlesi çok çarpıcı bulunduğu için çıkarıldı. Kaldı ki bu sahnelerin filimde varolma nedenleri vardı ve sansürcüler işin bu yanına hiç aldırmadılar. Ayrıca Lothar Hack filmin esinlendiği kitabın yazarı Beatrice Beck'in tanınmış bir katolik yazar olmasının bize haklı olarak, olayın hıristiyan ve katolik bir ahlâk çerçevesi içinde yer aldığını düşünmeye sevkettiğini belirtiyor. Hack'ın vardığı sonuca göre sansürcüleri bu kararları almaya iten, köhne ve keyfi bir «konformizm» anlayışıdır.

F.S.K. ve Anayasa'nın 5 nci maddesi

Siyaset ve ahlâk açısından bir sinema denetiminin yararlılığı üstüne olan bu görüşler yeni değildir. Bu düşünceler, «ifade özgürlüğünü, radyo ve sinema aracılığıyla basın ve yayın özgürlüğünü garanti eden» ve «sansür konmayacağını» (1 ci paragraf) belirten Bonn Anayasa'sına 5 ci maddenin girmesini sağlamıştı. Bu haklar amme hukukuyla, kişi haysiyetinin ve gençliğin korunmasıyla ilgili yürürlükteki yasalarla sınırlanır (Paragr. 2). Sanat, bilim, araştırma ve öğretim özgürdür (Paragr. 3). Bu maddeyle ilgili ilk tartışmalar tam bir belirsizlik örneği oldu; yasa son kez kaleme alınmadan az önce bile yalnız sinemaya konacak bir sansürden sözedenler vardı. Yazarın da belirttiği gibi sinema asla tam özgür değildir, onu polis yönetmelikleri kısıtlar; görevliler ve halkın güvenliğini koruyan mahkemeler yasaya karşı gelecek olanı cezalandırmak için hazır beklemektedirler. Anayasa yasakladığı halde toplumun, F.S.K.'nın kişiliğinde sinemayı denetlemesinin gerekçelerini Lothar Hack sayıyor: halkı sinemanın birtakım kötü etkilerinden korumak... polis merkezlerinin ve bölge mahkemelerinin tek başlarına koruyamayacakları bir birliği sürdürmenin gerekliliği yapımcıları, bu bölgesel yasaklamaların yol açabileceği kötü mali sonuçlardan korumak.

F.S.K. üç bölümden meydana gelmiştir: çalışma komisyonu, ana komisyon ve adli komisyon. Üyeler sinema endüstrisiyle kamu yetkilileri (Federal Cumhuriyetin, eyaletlerin, gençlik kurumlarının) arasından eşit sayıda seçilirler. Adli komisyon, hepsi ya amme davalarına bakan mahkemelerine bağlı hâkimler ya da üniversite profesörü olan beş onur üyesinden kuruludur.

F.S.K.'nın Anayasaya uygunluğu sorunu her şeyden önce sinemanın, Anayasanın 5 nci maddesinin I nci bendine mi yoksa 3 ncü bendine mi ait olduğuna, başka deyişle sinemanın bir haber alma aracı mı ya da sanat mı olduğuna bağlıdır. 3 ncü bendin tanıdığı haklar 1 nci ben-

din tanıdığı hakların aksine amme hukuku yasalarıyla kayıtlanmadığı için bu soruna verilecek cevap çok önemlidir. Yüksek Mahkeme **Die Sünderin** filmiyle ilgili olarak bu konuda eserin 3 ncü bendin kapsamına girdiği yollu bir karara vardı. Ama Lothar Hack'a göre sinemayı bir kamu oyu oluşturma aracı saymak için yeterli nedenler vardır: oyuncular genellikle örnek alınırlar, moda dünyası filimlerdeki giyimlerden, saç biçimlerinden esinlenir; seyirciler filimlerde kendi sorunlarına cevaplar bulmaya yatkındırlar, vb. Bu bakımdan sinemayı 5 nci maddenin 1 nci bendine bağlamak kolaylaşır ama ortada yine belirsizlik vardır ve «sansür yoktur» dan ne anlaşıldığını belirtmek zorunluğu kendini duyurur.

Yazara göre yargıçlar Anayasaca yasaklanan sansürün bir ön-sansür olduğunda hemen hemen tam bir görüş birliğine varmışlardır. Hack, birtakım yazarlardan sözediyor özellikle Horst von Hartlieb'den. Bu yazara bakılırsa F.S.K.'nın çalışması, bir temel hak sahipleri tarafından bu haktan vazgeçme eylemine dayandığı için Anayasaya aykırı değildir.

Adsız Sansür

Franfurt Mahkemesinin bir kararına göre herhangi bir ilgili, filminin işletilmesi için ona kabul ettirilen koşullara boyun eğdiği ve bu yüzden daha az para kazanma tehlikesini göze aldığı sürece onun seçme özgürlüğüne dokunulmuş sayılmaz. Ama Lothar Hack sinema endüstrisi temsilcilerinin kendilerini sinema alanında özgürlük hakkının biricik sahipleri olarak görmeleri gerektiğini söylüyor. Çünkü ifade özgürlüğü hakkı, kişi hakkıymış gibi görüldüğü sürece F.S.K. nın çalışmaları Anayasaya uygun olacaktır. Bu haktan yararlananlarlar da kendi haklarının kısıtlanmasına razı olmakta serbesttirler. «Sansür yok denebiliyorsa bunun tek nedeni bugünkü sansürün bu adı taşımamasıdır.»

F.S.K.'nın durumu kuşkusuz çok eğretidir ve uygulama alanında hiç sevilmemesinin şaşılacak bir yanı yoktur Birçok gazete keyfi saydıkları kararlara dayanarak ilginç filimlerin yasaklanmasına sık sık karşı çıkmıştır. F.S.K. gerekçelerini kamu oyuna açıklamaktan kaçındığı için bu tedbirler daha da çekilmez olmaktadır. Lothar Hack özellikle sözde anti-alman görülen filimlerin yasaklanmasına karşı çıkıyor; sanki **F.S.K.** nın zihninde nazi ve Alman kavramları bir tutulmaktadır. Niçin Alman'ı geçmişiyle yüzleştirmekten hep kaçınılır? Yasaklanan filim listeleri kadar gösterilmesine izin verilen filimlere ve sahnelere de bir göz atmak F.S.K.'nın çalışmaları üstüne bilgi verme yönünden çok yararlıdır. Lothar Hack'a göre **James Bond 007 Dr. No'ya Karşı** ve **Rusya'dan Sevgilerle** gibi filimler dolu-dizgin bir sadizmin en çarpıcı örnekleridir ayrıca öylesine mükemmel ve sürükleyici biçimde sunulmuştur ki insan bu tür filimlerin ahlâk, tö-



DÜŞMAN KARDEŞLER / ROCCO E SUOI FRATELLİ / VISCONTI

reler ve kişiler arası iyi ilişkiler bakımından, az çok üstü kapalı bir aşk sahnesinden ya da çıplak bir vücuttan daha tehlikeli olup olmadığını düşünebilir. F.S.K.'nın genellikle izin verdiği filimlerin listesi garip bir eğilimi açığa vuruyor. **Hitler İktidarda** (faşistlerin iktidarı ele geçirme politikalarının ilk evresini eleştirerek inceleyen filim) ve **İktidara** Geçiş (Weimar Cumhuriyetinin düşüş devrini inceleyen filim) gibi belgesel filimler 16 yaşından küçüklere yasaklandı. **1930-1932 arası siyasi söylevler** filmi 18 yaşından küçüklere yasaklandı. Hitler'in gençleri kandırma manevralarını açıklayan **Harcanmış Gençlik** 18 yaşından küçüklere yasaklandı oysa federal orduyu bir hayat okulu gibi göstermeye çalışan **İnsanlar ve Teknik** bugün Almanya'da 6 yaşındaki çocuklara bile gösterilebilir.

Anlaşılan F.S.K. seyircinin, özelikle gençlerin eleştiri görüşünü uyandırmamaya ve onları bilinçlendirmemeye özenle dikkat etmekte ve bu arada demagojiye yeşil ışık yakıp gerçekleri değiştirmekten çekinmemektedir. Birçok örnek veren yazar, «F.S.K.'nın nazi ve faşist gösterilere çok yüzeyden ve rasgele bir ilgi gösterdiği» sonucuna varmaktadır. «İşte bu yüzden F.S.K. asıl etkili olabileceği tek alanda yani demokrasinin temellerini sağlamlaştırma, faşist ve baskı öğelerini damgalama alanında iyi çalışmamakla suçlanabilir» demektedir.

Sonra yazar ilgililerin kendileri bile F.S.K.'nın keyfi bir kararına ses çıkarmadan uyarlarsa buna karşı ne yapılabileceğini kendine acı acı soruyor. Bir yasaklama kararından zarar görenler haklarını aramak için adli komisyona pek seyrek başvurmaktadırlar. Oysa bu hakkı aramak için ayrıca masraf gerekmez ve cezalar da artmaz. Ama karar sürelerinin uzaması, amortismanın gecikmesi ve kazancın azalması demektir. Çok kez verecekleri izne ihtiyacınız olacak insanların gözünden düşmek korkusu bu çekingenliği doğurur.

Ya başkalarına ne demeli?

F.S.K. çalışmalarını gizlemediği sürece açık bir demokrasinin gereklerini yerine getirmektedir. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olan «filimleri değerlendirme komisyonu» F.B.W. (Film Bewertungstelle) de aynı görevi yerine getirir. Bu komisyon filimlere «iyi» ya da «çok iyi» notunu verir böylece filimlerden kesilen eğlence vergileri azalır. **Taxi pour Tobrouk** filmi «çok iyi» notunu alırken **L'Avventura** ya da **Rocco ve Kardeşler'i** yalnız «iyi» aldılar! Aslında bu notlar kısa metrajlı filimler için önemlidir çünkü oynatma izni yerine geçer.

Sinemada sansürü uygulayan yalnız F.S.K. ve F.B.W. değildir. Başka kurumlar da vardır ama bunların nasıl çalıştıkları anlaşılmaz, üstelik farkına bile varılmaz. Lothar Hack ithalciler ve dağıtımcılar tarafından çeşitli nedenlerle sansür edilmiş birkaç filim adı sayıyor. Fransa'nın Almanlar tarafından işgal edildiğini gösteren sahneler kesildiği için **Léon Morin Prêtre** üçte bir oranında kısaldı. **L'Avventura** ise sözde Antonioni'nin rızası alınarak (oysa hiçbir şeyden haberi yoktu) kırk dakika kısaldı. **Rocco ve Kardeşleri** de sözde «filmi hızlandırmak için» kısaltıldı. Dağıtımcıların sık sık öne sürdükleri bir kısaltma nedeni de filimlerin uzunluğunu Alman sinemalarının gösteri saatlarına uydurma gerekliliğidir. Ama Lothar Hack'ın hatırladığına göre bu konuda **Ben Hur**'a hiç dokunulmamıştı.
Yazar başka bir soru daha soruyor. İthalciler ve dağıtımcılar filimleri kendilerine göre sansür ettikten sonra Almanya'da niye sinemayı denetleme örgütleri vardır? Bu da Lothar Hack'ın az önce anlattığı korkunun başka bir görünümüdür. Bir filim, satılması gereken bir mal gibi ele alınırsa başka ne beklenir? Eserin bütünlüğünün korunması böylece sözde kalır. Bir dağıtımcının «iyi» not almış bir filmi piyasaya sürmek istememesi kendi bileceği iştir. Ama sürerse eserin bütünlüğüne saygı göstermesi gerekir. Bir filmi parçalayıp göstermektense hiç göstermemek daha iyidir.
Ya başkalarına ne demeli? **Viridiana** filmi F.S.K.'ya geldiği zaman daha önce 300 metre kısaldığı halde Köln Başpiskoposluğu eseri daha da budadı. **Napoli'nin Dört Günü**, Dış İşleri Bakanlığı memurlarının ve federal ordu subaylarının hoşuna gitmedi: bu yüzden F.S.K.'nın filme izin vermemesine şaşmamalı. Hayvanları Koruma Derneği, içinde bir alman çoban köpeğine iğrenç şekilde davranıldığını gösteren bir sahne var diye **491** adlı İsveç filminin dağıtımcısını protesto etti. İşin gülünç yanı filmin o sırada henüz Almanya'da olmaması ve ayrıca dağıtımcı tarafından satın alınan kopyada bu sahnenin bulunmamasıdır. Bu tepkiye bir sürü Kadın Derneklerinin, kilise çevrelerinin de katıldığını ekleyelim.
Lothar Hack'ın, bir bölümünü aktardığı mektuptan sözetmenin yeridir: «... F.S.K.'nın üyelerini, birtakım topluluklardan gelebilecek boykot tehditi ve baskısı altında alınmış tarafsız olmayan her türlü karara karşı uyarırız.» Bu mektubu birçok tanınmış insan imzalamıştır. Başlarda ifade özgürlüğünü Devletten gelebilecek her çeşit karışmalara karşı korumak gerektiyse şimdi tam bir demokrasi anlayışına bağlı kalabilmek için ayni özgürlüğün her türden özel karışmalara karşı da korunması gerekir.
İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz Basın Sansürü Başkanı'ndan Lothar Hack'ın aktardığı şu sözlerle bu sonuca varmak düşüyor bize: «Bir sansür kuruldu mu, onu muhakkak gelişi güzel kullanacak birisi çıkar.»

Çeviren: İtah EROĞLU

türkiye'de sansür tarihçesi

A — 1932'den Öncesi

Ülkemizde, sinema filimlerinin gösterilmesine sinemanın icadından bir iki yıl sonra başlanıldığı halde, Birinci Dünya Savaşının sonuna kadar filim sansürü uygulanmamıştır.

1919 yılında, işgal kuvvetlerinin, Malûl Gaziler Cemiyeti tarafından çevrilen «Mürebbiye» adlı filmin (1) Anadoluya gönderilmesini yasaklaması, ilk sansür uygulamasını teşkil etmiştir.

T.B.M.M. Hükûmeti kurulduktan sonra sansür yetkileri, valiliklerce kullanılmağa başlanmıştır. Bu hususta, mevzuatta özel bir hüküm bulunmadığı için merkezî bir sansür teşkilâtı mevcut değildi.

1932'den önceki dönemde, filim hangi şehirde gösterilecekse, oynıyacağı sinema salonunda önce mahallî iki polis memuru tarafından perde üzerinde görülerek sansüre tâbi tutulurdu. Bu usul, merkezî bir sansür teşkilâtının kurulduğu 1932 yılına kadar devam etmiş, hattâ bu tarihten önce halka gösterilmesine valiliklerce müsaade edilmiş filimler yeniden sansüre tâbi tutulmamıştır .(2).

B — 1932'den 1939'a Kadar

1932 yılına kadar mahallî kamu otoriteleri tarafından yürütülen filim sansürü, 9.6.1932 tarihli bir Yönetmelik (3) ile düzenlenerek merkezî bir teşkilâta bağlanmıştır. Daha sonra bu Yönetmeliğe 26.12.1933 tarihli «Ek Talimatname» (4) ile bâzı hükümler eklenerek yerli filimler hakkında ön sansür (senaryo sansürü) esası da kabul edilmiştir.

Bu iki yönetmelikte yer alan hükümlerle, filimlerin ve filim senaryolarının sansüründe şu esaslar kabul edilmişti:

1 — Kontrol Komisyonlarının Kuruluşu

1932 tarihli Yönetmelikte, halka gösterilecek filimlerle yurt içinde çevrilecek filim senaryolarının İstanbul'da çalışacak bir komisyon tarafından kontrol edilmesi öngörülmüştü.

İstanbul'da kurulan bu komisyonda, İçişleri ve Millî Savunma Bakanlıkları ile Genel Kurmay Başkanlığı birer temsilci bulundurmaktaydı. Ayrıca, kontrol sırasında İl Polis Müdürü ile Emniyet Müfettişi veya vekili komisyon toplantısına katılmaktaydı (m. 4/1, 2).

Bu komisyonun verdiği kararları kesin olarak incelemek üzere Ankara'da bir komisyon daha kurulmuştu. Üç üyesi bulunan bu komisyona, aynı bakanlıklar ile Genel Kurmay Bakanlığı birer temsilci göndermekteydi (m. 11).

2 — Kontrol Komisyonlarının Görev ve Yetkileri

a — Senaryo Sansürü

Yurt içinde çevrilmesine başlanacak filimlerin senaryoları İstanbul'daki sansür komisyonu tarafından kontrol edilmekteydi. Komisyonca reddedilen senaryoların filme alınması yasaktı.

Komisyon bir senaryonun filme alınmasına karar verse dahi, filim tamamlandıktan sonra senaryo hakkında verdiği kararla bağlı olmaksızın kontrol ettiği filimde değişiklik yapılmasını istiyebilmekteydi.

b — Filim Sansürü

1932 tarihli Yönetmeliğin 1 inci maddesinde «Gerek dahilde yapılan, gerek hariçten getirtilen filimler Türkiye Cumhuriyeti dahilinde halka gösterilmezden evvel umumiyetle kontrola tâbidirler» hükmü mevcuttu.

Sansüre tâbi filim, yurt dışından getirtilmişse, bu filim komisyonda gümrükten çekilmeden önce görülmekteydi. Filim, komisyonun toplandığı sinema salonuna gümrük memurları tarafından getirilip götürülmekteydi.

Kontrol, filmin perde üzerinde özel olarak görülmesi suretiyle icra edilmekteydi.

Filimlerdeki ecnebi yazıların üstünde ve onlardan daha büyük harflerle Türkçe yazı bulunması (m. 8) mecburi idi.

Kontrol komisyonları, filim sahibinin rızasıyla filmin bâzı parçaların kesebilmek ve ismini değiştirebilmekteydi.

İstanbul'daki kontrol komisyonunun verdiği karara, filim sahibi itiraz ederse, filim Ankara'daki komisyon tarafından ikinci defa kontrol edilmekteydi.

İstanbul'daki sansür komisyonunun verdiği karara, filim sahibi itiraz etmese dahi, eğer bu karar oybirliği ile alınmamışsa, filim ikinci defa kontrole tâbi tutulmaktaydı. İlgili bakanlıkların da gösterilmesine karar verilmiş bir filmin ikinci defa sansüre tâbi tutulmasını istemeğe yetkileri vardı. Böylece, filmi tekrar sansür eden Ankara'daki komisyonun verdiği karar kesindi (m.11). Sansüre tâbi tutulan bir filmin halka gösterilebilmesi için filmin sahibine İstanbul veya Ankara Polis Müdürlüklerince izin belgesi verilmekteydi.

c Sansür Ölçüleri

Sansür komisyonlarınca;

«1) Din propagandasını istihdaf eden,
2) Askerlik şerefini ihlâl edici mevzuları ihtiva eden,
3) İçtimaî terbiye ve adaba ve umumî emniyet ve intizama suitesiri dai olan,
4) Memleketimiz aleyhine tertip edilmiş müfteriyatı havi olan,»

Senaryoların filme çekilmesine ve hernasılsa çevrilmiş veya getirtilmiş filimlerin halka gösterilmesine izin verilmemekteydi.

Yıpranmış ve gözleri yoracak derecede eskimiş filimlerin gösterilmesi yasaktı (m. 10).

1932 tarihli Yönetmelikle buna senaryoların sansürü hususunda hüküm ekliyen 1933 tarihli Yönetmeliğin başlıca hükümlerinin incelenmesinden anlaşılacağı gibi, bu mevzuatla Türkiyede de filim (ve senaryo sansürü) bir merkezî teşkilâta bağlanmıştı.

1932 tarihli Yönetmeliğin 6 ncı maddesinde, halka gösterilmesine izin verilmiş bir filmin «ayrıca hiçbir yerde kontrola tâbi olmaksızın Türkiye'nin her tarafında» gösterebileceği öngörülmüştü. Bu hüküm, Yönetmeliğin yürürlüğe girdiği tarihten önceki uygulamalara karşı bir tepki mahsûlü idi. Çünkü, merkezi bir sansür teşkilâtının bulunmadığı o dönemde, filimler gösterileceği her ilde, vali adına iki polis memuru tarafından sansüre tâbi tutulmaktaydı. Çıkarılan bu yönetmelikler, işte bu uygulamayı kaldırarak sansür işini esas itibariyle İstanbul ve Ankaradaki komisyonlara bırakmaktaydı. Ancak, 1932 tarihli Yönetmeliğin son maddesinde yer alan bir hükme göre, Yönetmeliğin yürürlüğe girmesinden önce halka gösterilmesine müsaade verilmiş filimler hakkında yeni bir kontrol işlemi yapılmaması öngörülmüştü.

1932 ve 1933 tarihli yönetmelikler «Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontroluna dair Nizamna-



BİTMEYEN YOL / DUYGU SAĞIROĞLU

me» adı taşıyan Tüzüğün yürürlüğe girdiği 31. 7. 1939 tarihine kadar uygulanmıştır.

C — 1939'dan Günümüze Kadar

Yukarıda sözü geçen Tüzük, 4.7.1934 tarihinde kabul edilen 2559 sayılı Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu(5)nun 6 ncı madde(6)sinde yer alan hükümlere dayanılarak yapılmıştı.

Kanun, T.B.M.M. de görüşülürken, o zamanki İçişleri Bakanı (Şükrü Kaya), filim sansürü konusunda şu açıklamayı yapmıştı:

«Filimler üç neve ayrılmaktadır. Bir, hâdisatı tesbit eden filimler. Bunlar amatörler veya o işle iştigal edenler tarafından yapılır. Diğeri de sahneyi temsil eden bildiğimiz filimlerdir. Bunların her ikisini de (polisin) görmesinde fayda vardır. Bunlardan birisi memleket leh ve aleyhinde propaganda mahiyetindedir. Bunların behemahal Hükûmet tarafından kontrol edilmesi lâzımdır. Bir de senaryo, yani doğrudan doğruya sanatı temsil eden sinemalar vardır. Bunlar nizamnameye göre muayene olunur. Birisi ahlâk, birisi sanat ve birisi de siyaset noktai nazarındadır. Bunlar nasıl tâyin edilecektir? Dahiliyeden, Harbiyeden ve Maariften seçilecek bir heyet tarafından muayene edilecektir. Eğer bunların muzur olmadığı tahakkuk ederse memlekete girer. «Memlekette yapılan filimlere gelince: Bu sanayi memlekette az çok ilerlemektedir ve ilerlemesi de şayanı temennidir. Hükûmet lâzım gelen muaveneti yapacaktır. Ancak, son zamanlarda çıkan senaryolu filimlerin sinemalarda gösterilmesi efkârı umumiyede iyi tesir bırakmamıştır (7).

PVSK. nun 6 ncı maddesindeki hükümlerin gerekçesini teşkil eden bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, o tarihlerde yürürlükteki yönetmeliklerden ayrı bir sansür sistemi konulması düşünülmemişti. Nitekim, kanun maddesinin atıfta bulunduğu Tüzüğün 1939'a kadar çıkarılması lüzum görülmemiş, filim ve senaryo sansürü, yürürlükte bırakılan yönetmeliklere göre yürütülmüştü.

1939 yılında İkinci Dünya Savaşının başlanmış olması, filim yapımının artış belirtileri göstermesi, yeni çevrilen bâzı yerli filimler(8)in «açık» sahneler taşıdığı, Türk Tarihini «tezyif ettiği» yolundaki iddiaların T.B.B.M. görüşmelerine kadar yankı bulması, PVSK. nun 6 ncı maddesinde yapılması öngörülen Tüzüğün hazırlanıp yürürlüğe konulmasına yol açmıştır (9).

19.7.1939 tarihli ve 2/11551 sayılı Kararname ile yürürlüğe konulan «Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontroluna dair Nizamname (10)» ile 1932 ve 1933 tarihli yönetmelikler yürürlükten kaldırılmış, fakat filim sansürünün esaslarında önemli bir değişiklik yapılmamıştır. Daha sonra bu Tüzüğün bir kısım maddeleri 15.1.1948 ve 20.11.1957 tarihli iki tüzük (11) ile değiştirilmişse de sansür sisteminin esasları hep aynı kalmıştır.

3. — SONUÇ

Filim sansürü çok yanlı bir müessesedir: Önceleri sırf kamu düzenini sağlamak amacıyla mahallî kamu otoriteleri tarafından uygulanmıştır. Daha sonraları, merkezî bir teşkilâta bağlanmıştır. Filim sansürünün yabancı ülkelerdeki ve Türkiyedeki tarihî gelişme çizgisi bu bakımdan büyük bir benzerlik arzeder, kanaatindeyiz.

Filim sansürü, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve Savaşın bitmesinden sonra siyasî amaçlar uğruna kullanılmağa başlanmıştır. Çünkü, bu dönemden itibaren sinema tekniği gelişmiş ve filimlerin kitleler üzerindeki etki gücü daha iyi anlaşılmıştır.

Türkiye'de filim sansürü mütareke yıllarında bir Türk filmine uygulanan sansür bir yana bırakılırsa, önce valiliklerin yetkisine dahil bir polis tedbiri olarak tatbik edilmiştir. 1932'ye kadar devam eden bu uygulama, o tarihte yapılan bir yönetmelik ile terkedilerek filimlerin sansürü merkezî bir teşkilâta bağlanmış, İstanbul ve Ankarada sansür komisyonları kurulmuştur.

İkinci Dünya Savaşının ilk yılında (1939) PVSK.nun 6 ncı maddesinde çıkarılması öngörülen Tüzük, «Filimlerin ve Filim Senaryolarının kontroluna dair Nizamname» adı ile yürürlüğe konulmuştur. 1948 ve 1957 tarihlerinde yapılan iki tüzükle bir kısım maddeleri değiştirilmiş olan bu Tüzük hâlen yürürlüktedir. Yürürlükteki sansür sisteminin esaslarının 1932'den beri değişmediği görülmektedir.

---

(1) Bu filim, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adı taşıyan romanından yapılmıştı: Eserde, bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, sonunda ailenin bütün erkeklerini birbirine katan düşük ahlâklı bir ecnebi kadın tasvir edilmekteydi (Bkz.: Özön, N., Türk Sinema Tarihi, İstanbul 1962 s. 48).

(2) Bkz.: Alyot, T., Türkiye'de Zabıta, Ankara 1947, s. 781 vd.

(3) «Sinema Filimlerinin Kontroluna ait Talimatname» (Bkz.: RG.: 19.7.1932 - 2153).

(4) Bkz.: RG., 19.1.1934-2600.

(5) Bkz.: RG.; 14.7.1934-2751.

(6) «Hariçten gelen filimlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filimlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır. Polis, filimlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar.»

(7) Bkz.: T.B.M.M. Zabıt Ceridesi, Devre: IV, c. 23, s. 406 vd.

(8) «Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) adlı filimlerde seyirci sayısını arttırmak için bazı gereksiz açık sahnelere yer verilmişti (Özön, N., Türk Sinema Tarihi, s. 105'den naklen)».

(9) Özön, N., Türk Sinema Tarihi, s. 266.

(10) Bkz.: RG.: 31.7.1939-4272.

(11) Bkz.: RG.: 29.1.1948-6818; 24.1.1958-9816.

Bu yazı Dr. Özkan Tikveş'in (Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü) adlı kitabından alınmıştır.

TÜRKİYE'DE YASAKLANAN FİLMLER ÜZERİNE RAZI NOTLAR

nijat özön

Türkiye'de yasaklanan filimler konusu hem yerli hem yabancı filimleri kapsar. Yasaklanan yerli filimleri incelemek oldukça kolaydır; çünkü bunların sayısı pek azdır. Üstelik, yasaklanan bir yerli filim yurt içinde ve elde kaldığından haberi hemen duyulur, izi bulunur. Yabancı filimlerde durum böyle değildir: Yabancı filim getiricisi filimleri sınıra (gümrüğe) kadar getirir; filim gümrük işleminden geçmeden bir memur eliyle sansüre getirilir; sansür yasaklama kararı verdiği takdirde filim yine memur eliyle gümrüğe, oradan da geldiği ülkeye gönderilir. Bundan dolayı yasaklanan filimler konusunda tek iz, sansür kurulunun, bir örneğini getiriciye de verdiği, kararlardır. Ne var ki, gizli bir şey olmamasına rağmen, bu kararlar bir sır gibi tutulur, bu konuda araştırma yapmak isteyenlere aşılmaz güçlükler çıkarılır. Getirdiği filmi geri çevrilen sinemacı bile, elindeki kararları göstermekte anlaşılmaz — ya da çok iyi anlaşılır — çekingenlik gösterir. Oysa, sansür kararları tek tek incelenmedikce, yurdumuzda yasaklanan yabancı filimlerden hangilerinin, hangi dönemde, ne ölçüde yasaklandığını ortaya çıkarmak, bunun gelişmesini çizmek, bir «tarihçe»sini yapmak olanaksızdır. Hele eski tarihlere uzanmak isteyince, belgelerin bulunmasında büsbütün güçlüklerle karşılaşılır. Bütün bunlardan dolayı, bu yazıda, yurdumuzda yasaklanmış yabancı filimler konusunu genel bir çerçeve içinde ve oldukça yakın bir tarihte ele alacağız.

2

Yurdumuzda yasaklanan yerli ve yabancı filimler konusunda ilk şaşırtıcı gözlem, yasaklanan yerli filim sayısının çok az oluşudur. Başlangıçtan 1967 sonuna kadar kesinlikle yasaklanmış «kesinlikle» diyoruz, çünkü birazdan görüleceği üzere yasaklandığı halde sonradan bu kararın kaldırıldığı filimler de vardır. — yerli filimlerin sayısı yarım düzineyi bile bulmaz. Yasaklanan bu beş filimden üçü — «Bağbozumu», «Kanunsuz Dağlar», «Çeşmemeydanlı Ali» — zaten gecekondu yapımevlerinin çırpıştırma filimleridir. Geri kalanlardan «Bitmeyen Yol» için sansürün verdiği red kararını Danıştay iptal etmiştir. Buna göre, 1967 sonuna kadar önemli tek yasak kararı, «Soluk gecenin aşk hikâyeleri» için verilendir*

Kesinlikle yasaklanan bütün yerli filimlerin yarım düzineye varmamasına karşılık, her yıl yasaklanan yabancı filimlerin sayısı bir ile iki düzine arasında değişmektedir. Buna bakarak sansürümüzün yerli filimlere yabancı filimlerden daha yumuşak davrandığı, sık sık belirtildiği gibi sansürün bir «umacı» olmadığı sonucuna mı varmak gerekir? Konu yakından incelenirse durumun hiç de böyle olmadığı ortaya çıkar. Yerli ve yabancı filimler karşısında sansür kurulunun değişik tutumu da, yerli filimlere verilen yasak kararının az oluşunun aldatıcılığı da, sansürümüzün yapısından ileri gelmektedir.
Yurdumuzda yerli ve yabancı filimler aynı sansür tüzüğüne göre denetlenmekte, bu denetimde bazı ortak hükümler yer almaktaysa da, gerçekte yerli ve yabancı filimler için ayrı ayrı işleyen ikili bir düzen kurulmuştur. Buna göre yabancı filimler İstanbul ya da Ankara gümrüğüne geldiklerine göre, bu kentlerde kurulmuş olan İl Sansür Kurulu'nca denetlenir. Bu iki İl Sansür Kurulu'nun dışında ve üstünde Ankara'da ayrıca bir Merkez Sansür Kurulu bulunmaktadır. İl Sansür Kurulunun kararına itiraz edildiği ya da İl Sansür Kurulu filmin bir kez de merkezce incelenmesi zorunluğunu duyduğu vakit filim bir de Merkez Sansür Kurulu'nca incelenir. Merkez Sansür Kurulu'nun kararı kesindir, buna karşı getirici ancak Danıştay'da iptal davası açabilir. Yerli filimlere gelince, bunların senaryosundan tamamlanmış haline kadarki bütün sansür işlemlerinde ilk, son ve tek merci Merkez Sansür Kurulu'dur. İşte sansürümüzün yerli ve yabancı filimlere karşı tutumu, bu ikili düzenden doğmaktadır. Yabancı filimler için yasak kararı daha çoktur, çünkü yabancı filimler yerli filimlere göre imtiyazlı bir durumdadır, iki dereceli bir sansürden geçmektedir, bundan dolayı İl Sansür Kurulları yasak kararlarını daha rahatlıkla vere-

bilmekte, daha olmazsa sorumluluğu Merkez Sansür Kurulu'na devretmektedir. Yerli filimlerde yasak kararları yok denecek kadar azdır, çünkü sansürümüz istemediği filimlerin çevrilmesine daha işin başında, tasarı halindeyken önleyebilecek durumdadır. Senaryo sansürü bu olanağı sağlamıştır — nitekim Merkez Sansür Kurulu'nun senaryolar için verdiği yasak kararların kabarıklığı bunun göstermektedir —.

Sansür kurulu, filmi daha doğmadan yasaklamak olanağını elinde tuttuğu, senaryoyu istediği biçime sokabildiği içindir ki, senaryosunu kabul ettiği bir filmi, artık hemen hemen yalnızca senaryoya uygunluk yönünden incelemekte, yasak kararı yerine, senaryoya uymadığını sandığı bölümlerin çıkarılmasını, değiştirilmesini ya da eklemeler yapılmasını istemekle yetinmektedir. Bunun içindir ki, yerli filimlerde yasak kararının azlığına karşılık, sansürcülerimizin «şartlı kabul» adını verdikleri kararların bolluğu yer almaktadır. Yurdumuzda sansür kurulunun bir filmi istediği gibi çevirtmek olanağını ne kadar geniş ölçüde kullandığı bu «şartlı kabul»lerin bolluğu açıkça ortaya koymaktadır. Öyle ki, istatistikler incelendiğinde, «şartlı kabul»lerin % 50-70 arasında oynadığı görülmektedir. Burada bir başka sonuç daha kendiliğinden ortaya çıkıyor: Yurdumuzda sansür bir filmi daha tasarı halindeyken denetleyebildiği, senaryoyu yasaklayıp istediği biçime sokabildiği, kendi biçimlendirdiği senaryoya göre çevrilmiş filmi yasaklamak yetkisini elinde tuttuğu, bu yetkiyi kullanmasa bile, filme istediği biçimi vermek olanağını bol bol kullandığına göre, Türkiye'de çevrilen filimlerin hepsinde sansürcülerimizin sinemacılarımızla bir ortakyapım çalışması içinde bulunuyorlar demektir ve Türk sineması sinemacılarımız kadar sansürcülerimizin de emeğini ve damgasını taşımaktadır.

Yerli filimlerdeki yasaklamaların azlığında, bu kadar geniş yetkileri, olanakları elinde tutan sansürün, bir kez senaryoyu kabul ettikten sonra, buna para ve emek harcayan sinemacıya karşı bir çeşit manevî sorumluluk duymasının da payı vardır. Zaten bu yüzdendir ki, gerçekte sansürün verdiği red kararı, yukarıda kesinlikle yasaklanan beş filimden ibaret değildir. Sansür kurulu bunların dışında da red kararı vermiş, ama sinemacının diretmesi karşısında bu manevî sorumluluğun etkisiyle pazarlığa girişmek zorunluluğunu duymuş, sonunda bu red kararlarını şartlı kabule çevirmiştir. Bu değişiklik çok kez bir hafta gibi kısa bir sürede olmakta, bazan bir yıla kadar uzamaktadır. Aşağıdaki listede, Merkez Sansür Kurulu'nca red kararı verilen, fakat çoğu sonradan şartlı olarak kabule çevrilen yerli filimler yer almaktadır:

1941

SÜRTÜK (Adolf Körner). Red: 1941, Kabul: 1942



ATTACK / HÜCUM / R. ALDRİCH



KÖPEKLİ KADIN / KHEİFFETZ



THE DEFIANT ONES / KADER BAĞLAYINCA/ KRAMER



HUDUTLARIN KANUNU / LÜTFİ Ö. AKAD



YILANLARIN ÖCÜ/METİN ERKSAN

1952

AŞIK VEYSEL'İN HAYATI (Metin Erksan) Red: 27.12.1952, Kabul: 2.11.1953

1956

CEYLAN EMİNE (Muharrem Gürses). Red: 22.11.1956, Kabul: 25.1.1957

1959

SOKAK ŞARKICISI (O. M. Arıburnu) Red: 2.11.1959, Kabul: 9.11.1959.

1960

MUKADDERAT (M. Gürses) Red: 30.9.1960, Kabul: 13.10.1960

BİR GELİN GİTTİ (Muhteşem Durukan) Red: 20.10.1960, Kabul: 23.11.1960

1961

KABADAYILAR KRALI (Nejat Saydam) Red: 25.1.1961, Kabul: 14.2.1961

1962

BAĞBOZUMU (RAHMETLER YAĞARKEN) Red: 10.8.1962

HARMANDALI MAHMUT EFEM GELİYOR

HARMANDALI'NIN İNTİKAMI (Çetin Karamanbey) Red: 25.9.1962, Kabul: 11.11.1962

YILANLARIN ÖCÜ (M. Erksan) Red: 14.3.962, Kabul: 3.4.1962

1965

KARANLIKTA UYANANLAR (Ertem Göreç) Red: 30.4.1965, Kabul: 23.7.1965

BABASINA BAK OĞLUNU AL (Türker İnanoğlu) Red: 9.4.1965, Kabul: 27.4.1965

BELEŞ OSMAN (Kemal İnci) Red: 2.4.1965, kabul: 28.4.1965

1966

BİTMEYEN YOL (Duygu Sağıroğlu) Red: 11.1.1966, Red: 8.2.1966

BEYOĞLU ESRARI (T. İnanoğlu) Red: 1.4.966, Kabul: 13.4.1966

SOLUK GECENİN AŞK HİKÂYELERİ (Alp Zeki Heper) Red: 15.6.1966, Red: 21.9.1966)

KELEPÇELİ BİLEKLER (Yücel Hekimoğlu) Red: 7.7.1966, Kabul: 1.9.1966

HUDUTLARIN KANUNU (Lütfü Ö. Akad) Red: 19.7.1966, Kabul: 23.7.1966

YİĞİTLER ÖLMEZMİŞ (N. Kurtan) Red: 18.8.1966, Kabul: 8.9.1966

KARTAL YAVRUSU (Ümit Utku) Red: 19.8.1966, Kabul: 31.8.1966

BOMBACI EMİNE (Nuri Akıncı) Red: 2.9.966, Kabul: 20.9.1966

1967

KANUNSUZ DAĞLAR (N. Akıncı) Red: 19.2.1967

KANLI TAKİP (Yavuz Figenli) Red: 31.3.1967, Kabul: 13.4.1967

GECEKONDU PEŞİNDE (Fevzi Tuna) Red: 28.4.1967, Red: 16.6.1967, Kabul: 8.12.1967

ÇEŞMEMEYDANLI ALİ (Hasan Kazankaya) Red: 10.5.1967

FEDAİLER (Kayahan Arıkan) Red: 12.5.1967, Kabul: 16.6.1967

KANLI HAYAT (E. Göreç) Red: 2.8.1967, Kabul: 10.8.1967

ALLAHA ADANAN TOPRAK (Y. Figenli) Red: 6. 9.1967, Kabul: 21.11.1967

ASLAN ARKADAŞIM (D. Sağıroğlu) Red: 12.9.1967, Kabul: 14.9.1967

ANADOLU'YU TÜRKLEŞTİRENLER (Fikret Uçak) Red: 26.9.1967, Kabul: 6.10.1967

KELEPÇELİ MELEK (Mehmet Dinler) Red: 29.9.1967, Kabul: 2.10.1967

ŞAŞKIN HAFİYE KİLLİNG'E KARŞI (Natuk Baytan) Red: 12.10.1967, Kabul: 24.10.1967

KOCADAĞLI Red: 13.10.1967, Kabul: 1.11.1967

BÜYÜK KİN Red: 15.11.1967, Kabul: 21.11.1967

3

Yabancı filimlerde yasaklamaların yerli filimlerden daha çok olduğunu belirtmiştik. Ancak bu durum, yabancı filim getiricilerinin de tıpkı yerli filimciler gibi sansür kuruluyla pazarlığa girişmesine engel olmamaktadır. Yerli filimler için verilen red kararlarının sonradan şartlı kabule çevrilmesi olayına yabancı filimlerde de raslanmaktadır. Nitekim, yasaklanmış yabancı filimlerin yer aldığı listedekilerden bazıları sonradan şu ya da bu şekilde gösterme izni almışlardır. Bu liste bir örnek olarak verilmiştir, Listede filmin adından sonra yönetmeni, ülkesi, çevrildiği yıl, bazan da sansürün yasaklama ölçülerini gösteren yedinci maddesinin hangi fıkrasına göre reddedildiği belirtilmiştir.

1950

MIRACLE OF THE BELLS — ÇANLARIN MUCİZESİ (Irving Pichel, ABD, 1949. 7/4).

AU ROYAUME DES CIEUX TALİHSİZ KIZLAR (Julien Duvivier, Fransa, 1949. 7/6).

1951

FRANCIS — BEKLENİLMEYEN KAHRAMAN (Arthur Lubin, ABD, 1950. 28. maddeye göre).

MACBETH (Orson Welles, ABD, 1948. 8. maddeye göre).

SOFKA (Radoş Novakoviç, Yugoslavya, 1948).

ZUHUR—UL—İSLÂM — İSLÂMİYETİN DOĞUŞU (İbrahim İzzettin, Mısır, 1951).

LA P.... RESPECTUEUSE — SAYGILI YOSMA (Marcello Pagliero, Fransa, 1951. 7/6).

1952

THE MEN — ERKEKLER (Fred Zinnemann, ABD, 1950. 7/7).

EUREKA STOCKADE HÜRRİYET VE İSTİKLÂL (Harry Watt, Avustralya, 1949. 7/8,9).

1953

KING OF KINGS (C. B. De Mille, ABD, 1926. 7/4).

ARŞIN MAL ALAN (Rıza Tahmasb, SSCB/Azerbaycan, 1945).

ADORABLES CREATURES — SEVİMLİ KADINLAR (Christian-Jaque, Fransa, 1952. 7/6).

DIE ROSE VON ISTANBUL — İSTANBUL GÜLÜ (Karl Anton, Alman, 1953. 7/10).

NEVER LET ME GO — SAKIN BENİ BIRAK-

MA (Delmer Daves, İngiltere, 1953. 7/1,2).
SADKO (Aleksandr Ptuşko, SSCB, 1952).
LE CHEMIN DE DAMAS — ŞAM YOLU (Max Glass, Fransa, 1952, 7/4).
AU COEUR DE CASBAH — KASABANIN KALBİNDE (Pierre Cardinal, Fransa, 1952 7/6).
CAROLINE CHERIE — KAROLİN, BİR FAHİŞENİN HAYATI (Richard Potier, Fransa, 1951. 7/6).
LA DONNA CHE INVENTO' L'AMORE — AŞKI İCAT EDEN KADIN (Ferruccio Cario, İtalya, 1952.7/1).
HANNA AMON MELEK YÜZLÜ CANAVAR (Veit Harlan, Almanya, 1952. 7/6).
WEISSE SKLAVEN — BEYAZ ESİRE (Karl Anton, Almanya, 1936. 7/5,8).

1954

I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI — FBI HESABINA ÇALIŞAN BİR KOMÜNİSTTİM (Gordon Douglas, ABD, 1951).
LONG VOYAGE HOME — YURTTAN UZAKTA (John Ford 1940. 8. maddeye göre).
LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO DON CAMILLO'NUN KÜÇÜK DÜNYASI (J. Duvivier, Fransa/İtalya, 1951. 7/5).
EL BRUTO — KABA ADAM (Luis Bunuel, Meksika, 1952).
FERENÇ ERKEL (Martin Keleti, Macaristan, 1952. 7/5).
LUCRECE BORGIA — LÜKRES BORJİA (Christian-Jaque, Fransa, 1952. 7/6).
LEBEDİNOYE OZERO KUĞU GÖLÜ (Z. Tulubyeva, SSCB, 1953).
BAHÇESARASKİY FONTAN — BAHÇESARAY ÇEŞMESİ (SSCB, 1953).
POVEST O NERTYAMİKAH KASPİA — HAZER DENİZİNİN PETROL İŞÇİLERİ (Roman Karmen, SSCB, 1953).

1955

ARENE SEMELİK — BÜYÜK ARENA (Sergey Gurov, SSCB, 1954, 7/5).
SKAZANİYE O ZEMLİYE SİBİRSKOY — SİBİRYA TOPRAĞININ ÖYKÜLERİ (İvan Piriyev, SSCB, 1947. 7/1,5).
BOLŞOY KONSERT — BÜYÜK KONSER (Vera Stroyeva, SSCB, 1951. 7/5).
VERNİYE DRUZYA — AYRILMAZ DOSTLAR (Mihail Kalatazov, SSCB, 1954).
SVEDSKAYA SPİÇKA — İSVEÇ KİBRİTİ (Konstantin Yudin, SSCB, 1954. 7/2,4).
VASSA YELEZNOVA (Leonid Lukov, SSCB 1953. 7/5,7).
ELETJEL — ON DÖRT HAYAT (Zoltan Fabri, Macaristan, 1954. 7/1).
AVANT LE DELUGE — TUFANDAN ÖNCE (André Cayatte, Fransa, 1953. 7/5).
DER ZIEGEUNERBARON — ÇİNGENE BARON (A. M. Rabenalt, Almanya, 1954. 7/10).
RIOT IN CELL BLOCK 11 — 11 NUMARALI HÜCRE BLOĞUNDA AYAKLANMA (Donald Siegel, ABD, 1954. 7/8).
LA REBELLION DE LOS COLGADOS — ASILMIŞLARIN AYAKLANMASI (A. B. Cravenna, Meksika, 1954. 7/5).
OGİFT FADER SÖKES — EVLENMEMİŞ ANALAR (Bengt Logardt, İsveç, 1954. 7/6).
THE ATTACK! — HÜCUM! (Robert Aldrich, ABD, 1956. 7/7).
GENTLEMEN'S AGREEMENT — CENTİLMEN ANLAŞMASI (Elia Kazan, ABD, 1947. 7/1,4).
DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES — ERKEKLER ARASINDA HESAPLAŞMA (Jules Dassin, Fransa, 1954. 7/8).
L,AMANT DE LADY CHATTERLEY — LADY CHATTERLEY'NİN SEVGİLİSİ (Marc Allegret, Fransa, 1955. 7/8).
HILL 24 DOESN'T ANSWER — 24 RAKIMLI TEPE CEVAP VERMİYOR (Thorold Dickinson, İsrail, 1954. 7/1, 3,4).
MIASTO NIEUJARZMIONE BAŞ EĞMEYEN ŞEHİR VARŞOVA (Jerzy Zarzycki, Polonya, 1950. 7/1, 3,5).
PIATKAZ ULİÇY BARSKİEJ — BARSKA SOKAĞININ BEŞLERİ (Aleksandr Ford, Polonya, 1954. 7/1,5).
THE KILLING — SON DARBE (Stanley Kubrick, ABD, 1956).
THE KILLER'S KISS — KANLI BUSE (S. Kubrick, ABD, 1955).

1957

SHAH JEHAN ŞAH-İ CIHAN (A. R. Kardar, Hindistan, 1955. 8. maddeye göre).
HUM LOG (Ziya Serhadî, Hindistan, 1943. 7/5).
DU BİGNA ZAMİN — İKİ KARIŞLIK TOPRAK (Mimal Roy, Hindistan, 1955. 7/5).
MARCELINO, PAN Y VINO — MARCELINO, EKMEK VE ŞARAP (Ladislao Vajda, İspanya, 1955. 7/4).
DON KİŞOT (Grigori Kozintsev, SSCB, 1957. 7/5).
THE SILVER CHALICE — GÜMÜŞ KUPA (Victor Saville, ABD, 1955. 7/4).
ATTILA, FLAGELLO DI DIO — ATİLLA, TANRI'NIN KIRBACI (Pietro Francisci, İtalya, 1955. 7/4, 6, 7).
THE MAN WITH THE GOLDEN ARM ALTIN KOLLU ADAM (Otto Preminger, ABD, 1956).

1958

İSTANBUL İSTANBUL (Joseph Pevney, ABD, 1957. 7/10).
THE MAN WHO KNEW TOO MUCH — TEHLİKELİ ADAM (Alfred Hitchcock, ABD, 1955).
CRISIS — İSTİKLÂL UĞRUNDA (Richard Brooks, ABD, 1950. 7/8).
LETYAT JURAVLİ — TURNALAR UÇARKEN (M. Kalatazov, SSCB, 1957. 7/1,6).

1959

LES AMANTS — ÂŞIKLAR (Louis Male, Fransa, 1958. 7/6).

GER BAY ŞAHİDİN GÖZLERİ (Jack Lee .ompson, İngilt.re, 1959. 7/6).

:MİLE BUHİRED (Yusuf Şahin, Mısır, 1958. 3).

1960

)THER INDIA ÇOCUKLARIM İÇİN (K. R. 'hboob, Hindistan, 1956)

\MA S. SOBAÇKOY — KÖPEKLİ KADIN osif Heifitz, SSCB, 1960. 1.6)

) COUPS — 400 DARBE (François Truffaut, ansa, 1959. 7/6).

[CHEL STROGOFF MİŞEL STROGOF 'armine Gallone, İtalya, 1956)

:S TRICHEURS SAHTECİLER (Marcel rné, Fransa, 1958).

)NSPIRACY OF HEARTS MUKADDES TIRAF (Ralph Thomas, İngiltere, 1961)

1961

EIN KAMPF KAVGAM (Erwin Leise İs-ç, 1961)

DOLCI INGANNI TATLI HAYALLER (Al-rto Lattuada, İtalya, 1960. 7 6, ayrıca 28. mad-ye göre).

XODUS EXODUS (Otto Preminger ABD. 60).

:GH HELL YÜKSEK CEHENNEM (Burt ılaban, ABD, 1958).

:S NUITS DE RASPUTIN RASPUTIN (Pi-re Chenal, Fransa/İtalya, 1959)

E BRÜCKE — KÖPRÜ (Bernhard Wicki, Al-ınya/Yugoslavya, 1959)

LIANE, DIE WEISSE SKLAVIN — BEYAZ ESİRE (Hermann Leitner, Almanya, 1957. 7/1).

RABINDRANAHT TAGORE (Satyajit Ray, Hindistan, 1961).

I SOLITI IGNOTI — TOTO GANGSTER (Mario Monicelli, İtalya, 1958).

SEHNSUCHT HAT MICH VERFÜHRT (Wilm-ten Haaf, Almanya, 1959).

A FRECH MISTRESS — FRANSIZ DİLBERİ (Roy Boulting, İngiltere, 1960. 7/6).

THE BIG FISHERMAN MUCİZELER DİYA-RINDA (Frank Borzage, ABD, 1959. 7/4).

1962

THE JOURNEY MACERALAR YOLUNDA (Anatole Litvak, ABD, 1958)

LA REGIA DEI TARTARI HAKANLAR DESTANI (Sergio Grieco, İtalya, 1961)

BALLADA O SOLDATIE ASKERİN TÜR-KÜSÜ (G. Çukray, SSCB, 1960. 7/1,5,7).

OTHELLO (Sergey Yutkeviç, SSCB, 1956. 7/1, 5,7).

DVENADÇATAYA NOÇ ON İKİNCİ GECE (Yan Fried, SSCB, 1955. 7/5,6).

IDIOT BUDALA (Ivan Piriyev, SSCB, 1958. 7/5).

LA BRIDE SUR LE COU DOLU DİZGİN (Roger Vadim, Fransa, 1961. 7/6).

AS YOUNG AS WE ARE GENÇ OLDUĞU-MUZDAN (Bernard Girard, ABD, 1958).

THE DEVIL AT 4 O'CLOCK — ADALAR ŞEY-TANI (Melvyn LeRoy, ABD, 1961. 7/4).



0 DARBE / F TRUFFAUT

THE TEN COMMENDMENTS — ON EMİR (C. B. Mille, ABD, 1956. 7/4).
ON THE BEACH — KUMSALDA (Stanley Kramer, ABD, 1959).
THE VICTORS — ZAFERDEN SONRA (Carl Foreman, ABD, 1962).
THE GUNS OF NAVARONE — NAVARONE'NIN TOPLARI (Jack Lee Thompson, ABD, 1961).

1963

ADVISE AND CONSENT WASHİNGTON'DA FIRTINA (O. Preminger, ABD, 1962).
RAPSODIA DE SANGRE — KANLI RAPSODİ (J. A. Isasi-İsasmendi, İspanya, 1958. 7/5).
BEN HUR (William Wyler, ABD, 1959).
PATHS OF GLORY — ZAFER YOLLARI (S. Kubrick, ABD, 1958).
I WANT TO LIVE YAŞAMAK İSTİYORUM (Robert Wise, ABD, 1959).

1964

BARABBAS (Richard Fleischer, ABD, 1962. 7/4).
I MONGOLI CİHAN HAKİMİ (Leopoldo Savona, İtalya, 1961).
THE BLADE OF VANGEANCE KÖROĞLU (SSCB/Azerbaycan, 1964).
THE YELLOW TEDDYBEARS YARININ ANALARI (Robert Hartford-Davis, İngiltere, 1963, 7/6).
PATRİK ATHENAGORAS İLE PAPA ALTINCI POL'ÜN KUDÜS BULUŞMASI (1964).
AYNAROZ'UN YILDÖNÜMÜ (1964).

1965

491 (Vilgot Sjöman, İsveç, 1964. 7/6).
JULES ET JIM — JULES VE JİM (F. Truffaut, Fransa, 1962. 7/6).
EXODUS — EXODUS (yeniden, 28. maddeye göre).
FBI CHIAMA ISTANBUL — FBI İSTANBUL'U ARIYOR (Emimmo Salvi, İtalya, 1964).
OPERACION ESTAMBUL — İSTANBUL'DAKİ ADAM (J A. Isasi — Isasmendi, İspanya / İtalya / Fransa, 1965).
TOPKAPI (Jules Dassin, ABD, 1964).

1966

ZORBA THE GREEK — İKİ ARKADAŞ (Mikail Kakoyan's, İngiltere / Yunanistan, 1964).
THE BIBLE — PEYGAMBERLER TARİHİ (John Huston, İtalya/ABD, 1964).
THE HIG BRIGHT SUN — YÜKSEK PARLAK GÜNEŞ (R. Thomas, İngiltere, 1965. 7/1,6,10).
EL CID — EL SİD (Anthony Mann, ABD, 1961).

1967

SYSKONBADD — KARDEŞİM, SEVGİLİM (V. Sjöman, İsveç, 1966. 7/6).
DR. ZHIVAGO — DOKTOR JİVAGO (David Lean, İngiltere, 1964).
JOHN GOLDFARB, PLEASE COME HOME — HAREMDE OYUN (J. L. Thompson, İngiltere, 1964, 7/3).

1968

LA BELLE DU JOUR — GÜNDÜZ YOSMASI (L. Bunuel, Fransa, 1968. 7/6).
NATTLEK — GECE OYUNLARI (Mai Zetterling, İsveç, 1967. 7/6).

Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, sansür kararları tek tek incelenmedikçe, otuz yıldan beri hep aynı tüzüğün hükümlerini uygulamakla birlikte, bu uygulaması «esen rüzgâra göre değişen» sansürümüzün tarihini çizmek olanaksızdır. Ne var ki, yukarıda yirmi yıllık bir döneme yayılan yasak kararları içinde her hangi bir seçme yapmaksızın aktardığımız yüze yakın örnek, sansürümüzün genel niteliğini ortaya koymağa yeter. Bu yasaklar incelendiğinde en kalabalık kümelerin sırasıyle 7/6, 7/1, 7/5, 7/4'te ortaya çıktığı görülür. Sansür tüzüğünün 7. maddesinin 6. fıkrası «umumî terbiyeye ve ahlâka ve millî duygularımıza mugayir olan» filimlerin yasaklanmasını öngörür. Bu fıkraya göre yasaklanan filimler %25 oranındadır. Bunu, ikisi de aynı oranda (%15) yasaklanmış filimler kümesinin yer aldığı 7/1 ve 7/5 izler. Ancak bu iki fıkra gerçekte aynı şeyleri tekrarladıkları için — 7/1: «her hangi bir devletin siyasî, iktisadî ve içtimaî ideoloji propagandası yapan» — bunları birleştirmek daha yerinde olur ve o vakit % 30 ile en kalabalık yasak filimler kümesi ortaya çıkar. Bunları izleyen kalabalık küme, «din propagandası yapan» filimlerin yasaklanmasını öngören 7/4'te yer almaktadır ki, bunların oranı % 12'dir. Buna göre, yasak kararları siyasî-ideolojik propaganda (% 30), ahlâka aykırılık (% 15), din propagandası (% 12) kategorilerinde toplanmaktadır ki, bu durum, en ağır baskı düzenlerinde, en toptancı (totaliter) düzenlerdeki sansürlerin tutumuna tıpatıp uymaktadır.

Hemen belirtmek gerekir ki, rakamlar tek başına büyük bir şey anlatmamakta, uygulama yanından incelendiğinde bu tutumun korkunçluğu kadar gülünçlüğü de daha iyi anlaşılmaktadır. Örneğin, öyle bir dönem olmuştur ki, bu dönemde Sovyetler Birliği ve Doğu bloğundan gelen her filim, istisnasız geri çevrilmiştir. Bunların oranı % 20'ye varmaktadır. Ne var ki, bu filimler, ilk anda akla gelebileceği gibi 7/1 ya da 7/5'e uyan siyasî-ideolojik propaganda filimleri değildir. Bunlar örneğin «Othello», «On ikinci gece» gibi Shakespeare, «Don Kişot» gibi Cervantes, «Köpekli kadın» gibi Çehov, «Budala» gibi Dostoyevski uyarlamaları, «Kuğu gölü, «Bahçesaray çeşmesi» gibi dünyanın en ünlü bale topluluklarından Bolşov balesinin klasik temsilleri, «Ayrılmaz dostlar», «Büyük arena» gibi çocuk sirk filimleri, hatta bizim ortaoyunu repertuvarlarına kadar geçen «Arşın mal alan» gibi Azerbaycan operetleridir. Ama sansür kurulu, bunları Doğu bloğundan geliyor diye 7/1 ve 7/5'e göre yasak-

lamaktan çekinmemiştir. Bu yasaklamanın ne denli yersiz olduğu, doğrudan doğruya sansürce de anlaşılmış olmalı ki, yalnız bu filimlere değil, Doğu Bloğunun çağdaş filimlerinden çoğuna 1961'den sonra gösterme izni verilmiştir.

«Ahlâka aykırılık» gerekçesiyle verilen yasaklama kararlarında dikkati çeken nokta şudur: Sansür, ilk bakışta aşırı açık sayılabileceği halde gerçekte seyirciyi incitmeyen, konunun doğal akışına iyice uyduğu için seyirciye doğal gelen sahneler ile daha kapalı olduğu halde çirkin, zevksiz ve bayağı sahneler arasındaki değerlendirmeyi yapamamaktadır. Bunun sonucu olarak en değersiz filimlerin en bayağı, müstehcen sahnelerine izin verilirken, sanat değeri söz götürmeyen filimler yasaklanmaktadır. Bu tutum, cinsel konuların artık açıkça ve rahatlıkla işlenmeye başladığı günümüz sinemasında büsbütün çağ dışı kalmaktadır. Sansürün tutumu değişmezse, bu gidişle birkaç yıla kadar Türkiye'de gösterilebilecek yabancı filim çok güçlükle bulunabilecektir.

«Din propagandası yapan» filimler için verilen yasak kararlarında dikkati çeken yön, bunların hemen hepsinin «Tevrat» ve «İncil» den alınma konuları, öyküleri anlatan üstün-yapımlar olmasıdır. Bir bakıma, sansürün tutumu, incir çekirdeğini doldurmayan bu üstün-yapımlara avuçlar dolusu döviz ödenmesini önlediği için yerinde görülebilirse de, sansürün görevi bu değildir. Kaldı ki sansür bu görevini bile sonuna kadar yerine getirmemektedir. Bu yasaklama kategorisine giren filimlerin hemen hepsi sonunda gösterim izni koparmışlardır. Fakat burada asıl üzerinde durulması gereken noktalar şunlardır: «Tevrat» ve «İncil» ve bunları temsil eden iki peygamber Musa ile İsa «Kur'an»da da saygıyle anıldığına ve bu iki kitaptaki bazı olaylar «Kur'an»da da yer aldığına göre, bir «aykırı propaganda»dan söz açılamaz. Kaldı ki, çoğu C. B. De Mille'in «Tevrat mı, aşk da, cinsiyet de, serüven de bol bol var» anlayışına uygun çevrildiği için, bunları hıristiyan ya da musevî dininin propagandası saymak, bu filimleri fazla ciddiye almak olur. Gerçekte 7/4'ün özü, din sömürücülüğüne izin vermemek biçiminde yorumlanmak gerekir ki, sansürümüz ne yabancı ne yerli filimlerde bunu gerektiği biçimde uygulamamaktadır.

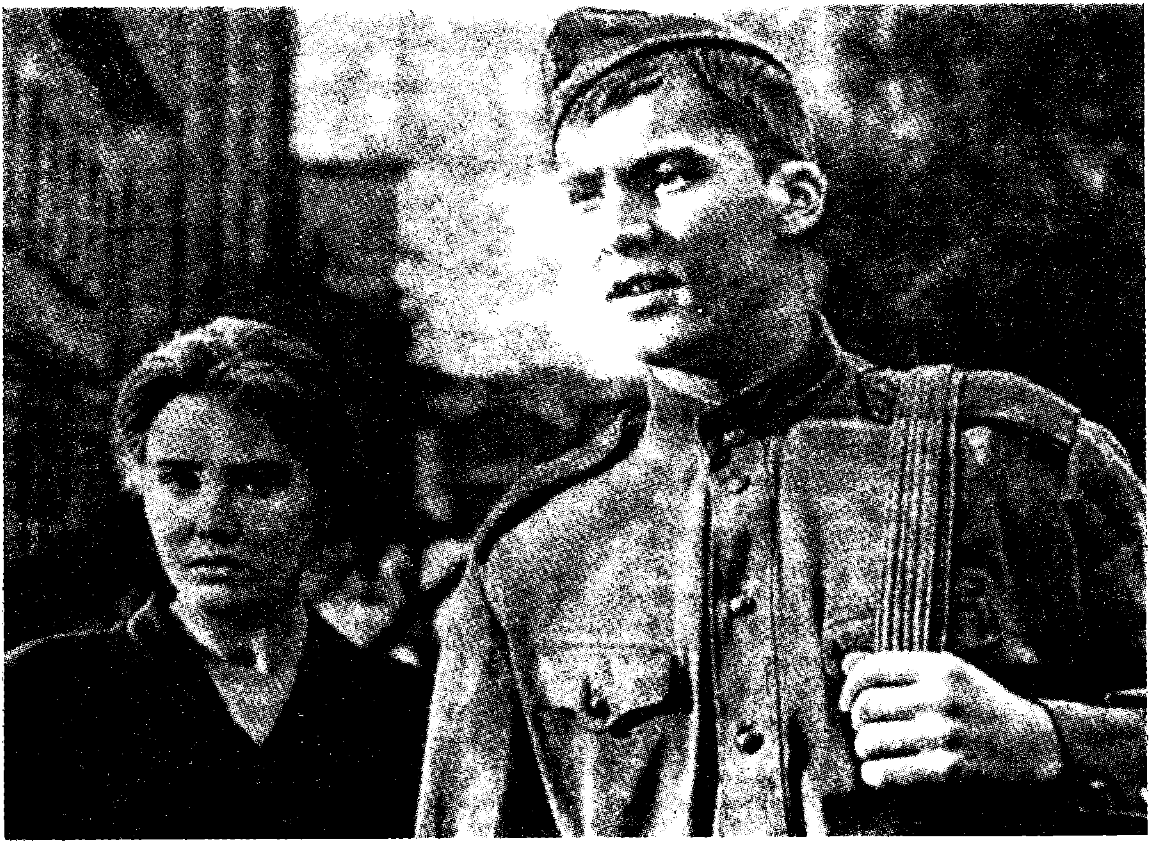
Siyasî-ideolojik propaganda, ahlâka aykırılık ve din propagandasından sonra en geniş yasak, % 10'la 7/10'un uygulamasında görülmektedir. Bu fıkra şöyledir: «İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olan sahneler bulunan». İlk bakışta fıkra çok yerindedir, hiç bir ülke kendi aleyhinde propaganda yapan filimlerin gösterilmesine göz yumamaz. Ne var ki, uygulama, bu haklı ilkeyi de gülünçleştirmekten geri kalmamaktadır. Daha ilk bakışta, bu fıkraya göre yasaklanan filimlerin hemen hepsinin Türkiye'de çevrilmiş ya da Türkiye'yi konu alan filimler olduğu dikkati çekmektedir. Sansürcülerimiz, sırtında yük taşıyan bir hammalı, çıplak ayaklı bir ayakkabı boyacısını, bir gecekonduyu... gösteren her yabancı filmi bu fıkranın kapsamına sokmaktadırlar.

% 6 ile bu kategoriyi izleyen 7/7 ve 7/8 fıkraları, bunların esnekliğine uygun olarak geniş ve yersiz bir uygulama alanı bulduğunu kanıtlamaktadır. 7/7 «askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan» dır. Ancak, örneğin, Shakespeare'in «Othello»sunun, İkinci Dünya Savaşı'nda sakat düşen Amerikan askerlerinin yeni bir yaşayışa hazırlanmalarını gösteren «Erkeklerin»in, yine İkinci Dünya Savaşı'ndaki genç bir Sovyet askerinin kahramanlığını yansıtan «Askerin Türküsü»nün nasıl olup da askerlik şeref ve haysiyetini kırdığı, askerlik aleyhinde propaganda yaptığını anlamak mümkün değildir. Hele «Konuşan Katır» dizisinin ilk filmi olan Amerikan komedisi, «Francis»'in bu kategoride yer alması, Francis.i yalnız konuşturmaya değil, güldürmeye de yeter.

«Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan» filimlerle ilgili 7/8'in uygulaması da bundan farklı değildir. Bu yüzyılın başlarında Avustralya'daki altın arayıcılarının müstebit bir valiye karşı mücadelesini yansıtan «Hürriyet ve istiklâl», Lâtin Amerika'daki bir diktatörle ilgili «İstiklâl uğrunda» ancak Menderes dönemi yöneticilerini işkillendirebilir.

Yasaklanan filimler içinde % 5'lik bir küme meydana getiren 7/3 kategorisi — «dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden», — tamamiyle günlük siyasî tutuma göre değişen bir uygulamadır. Ancak bunun uygulaması da sakatlıkta öbürlerinden geri kalmamaktadır. Örneğin Arap ülkelerini gücendirmemek için İsrail bağımsızlık savaşını anlatan «24 rakımlı tepe cevap vermiyor» ya da Suudî Arabistan emirlerinin harem hayatını ele alan sulu güldürü «Haremde oyun» yasaklanmıştır, ama bunun yanı sıra Cezayir bağımsızlık savaşının büyük kahramanlarından birini ele alan «Cemile Buhired», üstelik bağımsızlık savaşının başarıya ulaşmak üzere olduğu Fransızlar tarafından bile kabul edildiği bir sırada, Fransa'yı gücendirmemek için yasaklanmıştır. Aynı anda, filmin Afganistan'da gösterilmemesini isteyen Fransız maslahatgüzarının teşebbüsünü ise Afganistan, bu maslahatgüzarı «istenmeyen kişi» ilân etmekle cevaplandırmaktaydı.

Yasak uygulamalarında, son olarak, görünüşte önemsiz gibi gelen fakat % 5 gibi bir yer tutması bir yana, son zamanlarda gittikçe geniş ve tehlikeli bir şekilde uygulanmaya başlayan 8. madde üzerinde de durmak gerekir. Bu madde şöyledir :«Zaman geçmesiyle yıpranmış ve perde üzerinde gözleri yoracak derecede eskimiş olan filimlerin gösterilmesine müsaade edilmez». Bu madde, herkesin de kolayca anlayabileceği gibi,



ASKERİN TÜRKÜSÜ / ÇUKRAY

sinemacının seyirciyi sömürmesini önlemek için konmuştur; sinemacının, göstericide sık sık oynadığı için yıpranan, eskiyen filim yerine yeni kopya çıkarmaksızın haksız kazanç sağlamasını önlemek amacını gütmektedir. Ama sansürcülerimiz bu maddeyi bir ara, anlayamadıkları teknikle çevrilen ya da konusu geceleyin, loşça yerde geçtiği için görüntülerinin büyük kısmı karanlıkça olan filimlere uygulamışlardır. Böylelikle örneğin Welles'in sinemada devrim yapan filmi «Yurttaş Kane», Shakespeare'den uyarladığı «Macbeth», John Ford'un Eugene O'Neill'in ünlü oyunundan uyarladığı ve denizcilerin yaşayışını anlatan «Yurttan uzakta» filimleri «gözleri bozar» gerekçesiyle yasaklanmıştır. Sansür, bu maddeyi son zamanlarda Sinematek'te, sinema derneklerinde oynatılmak üzere getirtilen birçok filmi geri çevirmekte kullanmaya başlamıştır. Oysa bu, görevi kötüye kullanmaktan başka bir şey değildir. Bu madde, bu yolda kullanılırsa, belli bir tarihten önce çevrilmiş hiç bir sinema klasiğinin gösterilmemesi tehlikesi de ortaya çıkar. Çünkü, örneğin 1930'lardan önce çevrilmiş her hangi bir sinema klasiğinin yepyeni, gıcır gıcır kopyası çıkarılabilir, ama görüntüler yine de karanlık, ışıksız olabilir, bunun önüne geçmek elde değildir. Böyledir diye, sansürcülerimiz, bütün sinema klasiklerini yasaklayacaklar mıdır?

4

Yasaklanan yabancı filimler konusunu, bir ara yurdumuzda uygulanan Amerikan sansürüne değinmeksizin sona erdirmek doğru olmaz. Çünkü Türkiye'nin iktisadî güçlüklerinden, iktisadî bağımlılığından yararlanılarak uygulanan bu sansür, aynı koşullarda her vakit tekrarlanabilir. Bu Amerikan sansürü, Amerikan sinemacılarına olan borçlanmaların döviz sıkıntısı yüzünden doların bir anda üç katına fırlaması, borçların da durduk yer de üç kat artmasıyle ortaya çıkmıştı. İmzalanan «Information Media Guaranty» (IMG) anlaşması Türkiye'ye bu borçların bir kısmını Türk parasıyle ödemek olanağı sağlıyordu. Ancak, bedava olmayan bu kolaylığa karşılık Birleşik Amerika'nın resmî propaganda örgütü «United States Information Agency» (USIA) ile bunun Türkiye'deki kolu «United States Information Servise» (USIS), Amerika'dan yurdumuza gönderilen filimleri «ayıklamağa» başladılar ve Amerika'yı en masum ölçüde eleştiren Hollywood filimlerinin bile gösterilmesine izin vermediler. 1956-1957 sinema mevsiminde başlayan bu Amerikan sansürü gittikçe o kadar «cıvıttı» ki, durumdan Amerikan sinemacıları da yakınmaya başladılar. Amerikan yapımevlerinin Avrupa ve Ortadoğu dağıtım işlerini yöneten temsilcisi, 1962'de Türkiye'ye gönderilmek üzere bulunan 30 filimlik bir listeden yalnız bir filme izin çıktığını açıklıyordu. Nihayet bu durum 1962'de so-



BELLE DE SOUR / LUIS BUNUEL

na erdi. Ancak, bu dönemde Türk perdelerindeki yabancı filimlerin % 90'dan fazlasını Amerikan filimlerinin meydana getirdiği ve Amerikan sansürünün de çok vakit bu filimlerin en iyilerine uygulandığı göz önüne alınırsa, Türk seyircisine reva görülen «beyin yıkama» işleminin korkunçluğu anlaşılır. Aşağıdaki listede, Türkiye'de uygulanan Amerikan sansüründen bazı örnekler yer almaktadır. Bu sansürün saçmalığı, sonradan bu filimlerin hemen hepsinin birer birer perdelerimizde gösterilmesiyle de ortaya çıkmıştır.

1956-1957

THE GARMENT JUNGLE ELBİSE ÇENGELİ (Robert Aldrich, Vincent Sherman, 1956).
THE BLACKBOARD JUNGLE — KARATAHTA ÇENGELİ (Richard Brooks, 1955),
THE BIG KNIFE — KAN ASLA KURUMAZ (R. Aldrich, 1955).

1957-1958

WRITTEN ON THE WIND — AŞK RÜZGÂRLARI (Douglas Sirk, 1957).
AROUND THE WORLD IN 80 DAYS 80 GÜNDE DEVRİÂLEM (Michael Anderson, 1957).
SOMETHING OF VALUE İNSAN AVCILARI (R. Brooks, 1957).
THE ETERNAL SEA SONSUZ DENİZ (John H. Auer, 1955).

1959-1960

THE DEFIANT ONES — KADER BAĞLAYINCA (Stanley Kramer, 1958).

1960-1961

ELMER GANTRY (R. Brooks, 1960).
THE FUGITIVE KIND — KAÇAK (Sidney Lumet, 1960).

1961-1962

INHERIT THE WIND RÜZGÂRIN MİRASI (Stanley Kramer, 1960).
WALK ON THE WILD SIDE — VAHŞİ YOL (Edward Dmytryk, 1962).
THE FACTS OF LIFE — HAYAT CİLVELERİ (Norman Pana, 1960).
PEPE PEPE'NİN SERÜVENLERİ (George Sidney, 1956).
THE DEVIL AT 4 O'CLOCK — ADALAR ŞEYTANI (Melvyn LeRoy, 1961).
THERE WAS A CROOKED MAN (Stuart Bulge, İngiliz filmi, 1960).
JUDGEMENT AT NUREMBERG — NUREMBERG DURUŞMASI (S. Kramer, 1961).
TOWN WITHOUT PITY İNSAFSIZ ŞEHİR (Gotthardt Reinhard, 1961).
THE YOUNG SAVAGES — GENÇ SERSERİLER (John Frankenheimer, 1961).
THE HODLUM PRIEST (Irvin Kershner, 1961).
A COLD WIND IN AUGUST AŞK TUZAĞI (Alexander Singer, 1961).

TOPLUM VE SANSÜR

ALTAN YALÇIN

1880 yılı. Abdülhamit II istibdadı. Türkiye'nin sanat yaşamını da prangaya vuran bir kurul: «Encümen'i Teftiş ve Muayene». Ödevi Türkiye'de yayınlanan bütün eserleri gözden geçirmek yabancı ülkelerden gelen yayınların izinlerini vermek. İşte o yıllarda kurulun aldığı kararlardan bazıları:

1886 «Hain Cariye» nam piyes adab-ı umumiyeye münafi bulunduğundan tab u neşrinin caiz olmadığı... 'Çifte Bunaklar' münderecatında bulunan 'Eşek', ve 'Köpek gibi bazı tabiratı galizanın tayyı ile tab u neşrine ruhsat verildiği..

1888 İki Gencin Serancamı yahut 'Tez Ayrılık' nam Türkçe piyesin adab-ı islamiyeye mugayır ve ahlak-ı hamidiyi muhlil ve maşuka-yı müfritayı musavvir olduğundan mezkur piyesin reddine...

1889 Ebul ula yahut Mürüvvet nam piyesin icrası, siyaseten caiz olmadığından reddine... 1891 Amerika Yamyamları piyesin mahsurdan salim olmadığından tab u neşrine ruhsat verilmediği. 1891 Karmelit piyesinin mütercimi mektep talebesi olduğundan tab u neşrine ruhsat verilmediği.

1892 ve esasen tab u neşri memnu olan Zavallı Çocuk, Vatan, Akif Bey, Pakdamen, nam kitaplardan sekiz parça bulunarak bilmüsadere...

Toplumsal çalkantılarla geçen 80 yılı aşan bir zaman. Ulusal Kurtuluş Savaşı verilmiş yeni bir cumhuriyet geçmişin değerlerler sistemini yeni baştan gözden geçirmiştir. Savaş, devrim, yeni bir anayasa ve yenilenen bir toplum düzeni. Bütün bunlar Abdülhamit II istibdadından bu yana ülkenin sanat yaşamında varolagelen sansüre etkimemiştir. 1938 yıllarında egemen sınıflar ve onların yasakoyucuları sanat eserlerini daha varolmadan engelleyebilecek bir kanunu ve ona bağlı yönetmelikleri Faşist İtalyan Ceza Kanunundan devşirmişler böylece yeni üreyen bir sanat dalını da budama olanaklarına kavuşmuşlardır. Polis vazife ve selahiyetleri Kanunu ve ona bağlı sansür yönetmeliği Türkiye'de film yapımını ve yabancı ülkelerden gönderilecek filmlerin gösterilmesi olanaklarını bütünüyle kapatmış gibidir.

Türkiye'de sansür bir devlet sansürüdür. 1961 anayasasının bütün açıklığına rağmen devlet bir sanat dalı üzerinde engelleyici, tutucu bir rol oynamaktadır. Sansür kurulu defalarca tekrar edildiği üzere devletin maaşlı memurlarından yani bütün teminatı eğemen sınıflar'ın çıkarlarına bağlı insanlardan oluşmaktadır. Oysa bütün sanat eserlerinde olduğu gibi sinema da belli bir uzmanlığın belli bir duyarlığın ve beğeninin ölçütüne vurulabilir ancak. Devletse her bakımdan şartlandırdığı insanlara Sinema gibi topluma büyük ölçüde etkiyebilecek bir sanat dalının gelişmesini engelleme görevi vermektedir. Giderek bu görev yalnızca halkı zararlı etkilerden korumak amacını aşmakta ve egemen sınıfların çıkarlarını savunan bir baskı aracı niteliğine bürünmektedir.

Piyasada satılan romanların filmleştirilmesi, gerekçilik, öğreticilik yeni bir dünyanın kurulması için çabalamalar hep sansürün demir pençesine takılıp kalmaktadır. Sanat eserleri dünyanın her yöresinde belli bir beğeniyi, dünya görüşünü, geleceğin dünyasını getiregelmişlerdir.

Bir sanat eserinin yaratılmasını engellemek en azından Özellikle devletin maaşlı memurlarına bunu yaptırmak devlet otoritesinin, toplumda yaşıyan bireylerin devlete olan saygısını yitirmelerine yol açar. Sanatçılar gelecek zamanların sözcüleri, yaşanılan günlerin tanıkları ve savaşçılarıdır.

Türkiye'de sansür çok yazılıp söylendiği üzere 5 dereceli bir sansürdür. Ve böylesine bir sansür ancak Polis Devleti yasaklarında geçerlikte kalabilir da kısa bir süre-. Fakat Türkiyede 30 yılı aşkın zamandır, yöneticilerin dünya görüşleri bir parmak öteye gidebilmiş değildir. Bu yüzden de dünya yüzünde en geri ülkelerde bile oynatılabilme olanaklarına kavuşan ve sanat değeri taşıyan filmler Türkiye'de eğemen sınıfların baskıları ile yasaklanabilmekte ya da kuşa çevrilmektedir.

Gelişen ve aydınlanma dönemine giren bir toplumda, halâ ortaçağ kalıntısı yasalarla çıkabilecek sanat eserlerini engellemek mümkün görünmemektedir. Ve sansür gelişen toplumun gereklerine, uymadığı için cançekişmekte olan bir kurumdur. Örnek isterseniz bu gün Türkiye de sansür uygulanımlarına bir göz atmak yararlı olacaktır. Sansür senaryolar üzerine engelleme yetkisinde midir? O halde bir filimin çekim senaryosu yerine sansüre uyduruk bir senaryo gönderilir, çekilen filim tekrar kontrol mu edilecektir? O halde bir saatte dört film yapma olanağına! sahip sinemamız sansürün istediği filmi gönderir oraya. Sansürün oynatılmaya başlanan bir filimi yasaklama yetkisi mi vardır? O halde bu kadar küçük bir rizikoyu da kabullenebiliriz.

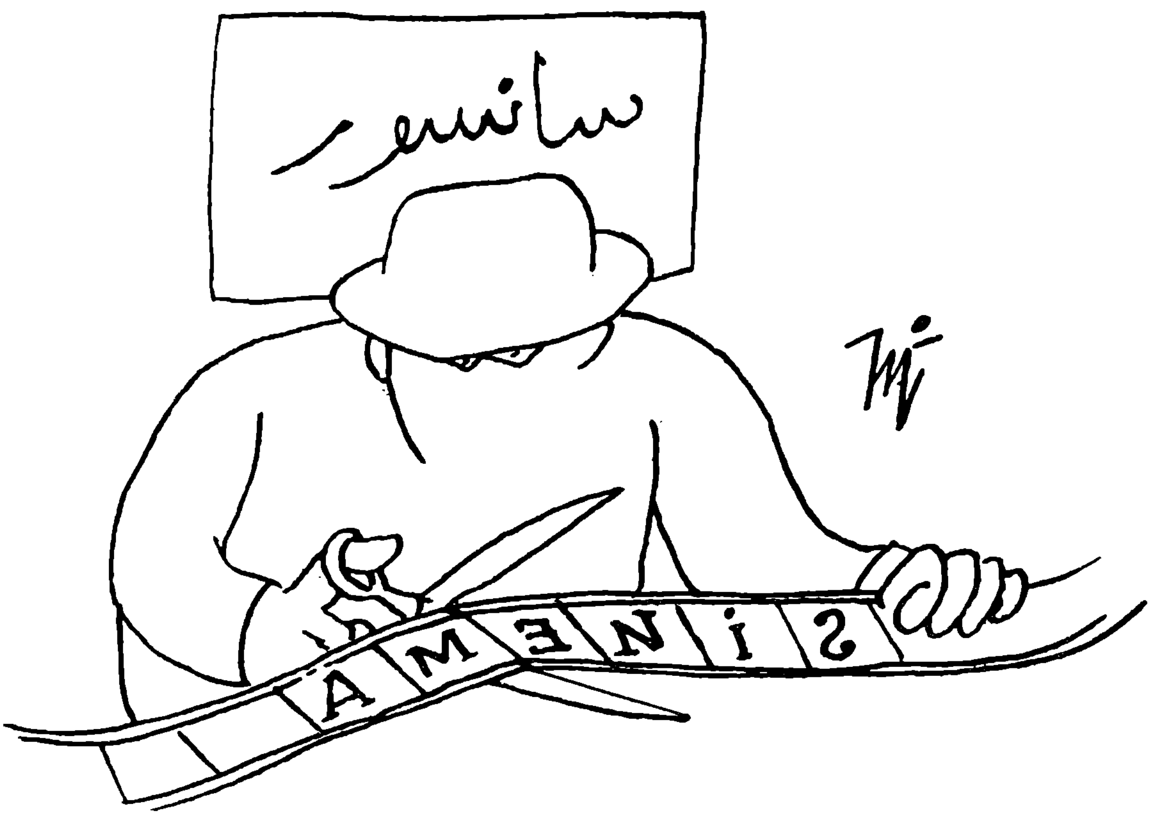
Türkiye'de sansürün temel amaçları gözden geçirildiğinde mevcut düzeni korumak, (Ekonomik,

politik, siyasal), ahlâk, gelenek ve görenekleri korumak yetişen yeni kuşakları zararlı yayınlardan korumak, sayılabilir.

Gerçekte bu temel amaçlardan hiçbirini gerçekleştirmemektedir sansür. Çünkü bu güne değin yasaklanan filimler ne abdest alınarak ne de abdest bozarak seyredilecek filimler olmuştur. Bir sahnede yüzlerce insan öldüren kilingler, utanç verici yatak sahneleri ile bezenmiş sex ticareti malları, gizli Amerikan öğütlerinin açık iyi aile propogandaları, seyircinin bilincini körelten temel sorulara eğilmesini engelleyen yabancılaştırma filimleri de yasaklanmamıştır. Bütün bu andığım türler mevcut düzenin korunmasında yararlı olmaktır elbette. Yalnız burada küçük bir ayırımı gözden kaçırmamak gereklidir. Devlet, Anayasasının açık hükümleri ile yığınları afyonlayıp yabancılaştırma için değil, insanların en iyi biçimde yaşamaları ve kendilerini geliştirmeleri için vardır. Sansürün ikinci temel amacı küçükleri zararlı yayınlardan korumak ise hiçbir yaptırımsal gücü olmayan bir amaçtır. Çünkü Sansür yasalar dengesi denebilecek bir dengenin dışına düşen bir kurumdur.

Örneğin: Büyük rotatiflerin beyin yıkayan ve (eğer toplumsal, genel, geçerli bir ahlâktan söz edilebilirse) toplumsal ahlâk yaptırımlarını hiçe sayan yayınları geçerli ahlâkın temeline dinamit koymaya yetmektedir. En bayağısından bütün kitapçı vitrinlerini kirleten sex ticareti, büyük tirajlı gazetelerin küçükleri haklı cani haline getirebilecek kilingleri yeteri kadar küçüklerimizin kültürünü! arttırmaktadır, bir de buna sansürden güle oynaya geçen göbek havalarını eklersek küçüklerimiz zararlı yayınlardan bihakkın korunmuş olmaktadırlar! Böylece sansür amacının tersine büyük çarkın kötü işleyen ve arada sırada arızalanan bir vidası olmaktan öteye bir anlam taşımamaktadır.

FERİT ÖNGÖREN



AHLAK VE SANSÜR

Dr. HÂLİM ŞERİF ONARAN

Sinematografik denetlemelerin tek varlık nedeni olarak, zaman zaman, ahlâkı (özellikle gençlerin ahlâkını) bozabilecek müstehcen (pornografic, lude, obscene), açık-saçık filmlerin çevrilip halka gösterilmek istenmesinin önlenmesi, öne sürülmüştür.

Müstehcenlik Anlamı:

Müstehcenlik anlamı hakkında, Eberhard ve Phillis Kronhausen, şu gözlemde bulunmaktadır (1): «...1958 yılında bir B. D. Mahkemesi'nde bazı kitapların müstehcenliği hakkında (U.S. V. Aday) davasında, kullanılan tabirlerde karışıklık olduğu; hatta kanun karşısında bile, bazı kelimelerin (açık seçik olarak anlaşılmamasının) davanın sonuçlanmasına engel olduğu görülmüştü. Bundan ötürü, önce,» «katı müstehcenlik» («hard core obscenity» veya «pornography») ve «erotic realism« («şehevî gerçekcilik»)'ten ne anlayacağımızı bilmek bize zorunlu görünüyor. «Pornography» «hard core obscenity)'nin tekniği ve gayesi» «erotic realism»'inkiler ile taban tabana zıttır. Hatta bazan, birbirine karıştırılarak, bıraktıkları etki aynı olsa da, bütünü ile anlamlarının çok ayrıntılı olduğu hatırda tutulmalıdır.

«Müstehcenlik (pornography, hard core obscenity)'te temel erek, okuyucuda (bizim konumuzda seyircide) şehevî tepki uyandırmaktır. Hepsi o kadar. Şehevî gerçekcilik (erotic realism)'te, kişinin (bizzat) yaşadığı biçimde yaşantının temel gerçeklerinin sadakatle tasvir edilmesi; — bu tasavvur, (ister mizah yoluyla, ister nefret uyandırarak veya başka bir yolla olsun), şehvete aykırı (anti-erotic) kesin bir etki yapsa da; — işin ruhunu teşkil eder. Fakat ayni biçimde, seks konusunda bir yazı, gerçekcilikle kalem alındığı halde, yazar okuyucusunu tahrik etmişse, bu da şehevî gerçekciliğe girer; ve böylesine yazılara karşı okuyucunun şehevî bir reaksiyon göstermesi belit niteliğinde (axiomatic)'dir; tıpkı hisli bir okuyucunun acıklı bir tasvir karşısında ağlayarak ya da gülünç bir sahne karşısında gülerek tepki göstermesi gibi...

«B. D. Yüksek Mahkemesi, ilk plânda, müstehcenliğin ne olmadığını açıklamaktadır: Yüksek Mahkeme cinsiyet ile müstehcenlik arasında bir ayırma yapmağa çalışarak: "«Cinsiyet ile müstehcenlik eş-anlamlı (synonym) değildir; Örneğin, san'atta, edebiyatta, bilim yapıtlarında cinsiyetin belirtilmesi, Anayasa'nın söz ve basın özgürlüklerinin korunmasiyle ilgili hükümlerini bertaraf etmek için, kendiliğinden, yeter sebeb teşkil etmez»" demektedir.»

Ömer Atillâ S., müstehcenlik konusunda şu gözlemleri kaydetmektedir (2):

«... Mevzuatımızda açık-saçık yayınları önleme konusunda çeşitli kanunlar, hükümler de vardır:

«1. 1923'te Cenevre'de varılan («Müstehcen Neşriyatın Men'i Hakkında») uluslararası bir anlaşma TBMM'nce 866 sayılı kanunla kabul edilerek yürürlüğe girmiştir. Şimdi de yürürlüktedir.

«2. Kaldı ki, bu kanundan daha önce yürürlüğe giren bir ana kanun, Türk Ceza Kanunu da 426, 427, 428. maddeleriyle müstehcen yayınları cezalandırmak için hükümler koyuyor...

«427. madde geniş bir alanı kaplamakla birlikte, «müstehcen ve hayasızca»nın sınırlarını belirtmiyor. Kanun koyucu bunu kanunu uygulayacaklara bırakıyor.

«Türk Hukuk Sözlüğü, «... Umumî ahlâk ve adaba aykırı olarak yapılan neşriyattır» gibi belirsiz, kaypak bir tanım veriyor. Kanunlarımızda da bir tanım yok. Böylelikle uygulayıcılara geniş bir yorum alanı bırakılmış oluyor. Yargıca yorum yapma özgürlüğü vermek ise en iyi yollardan biridir. Mahkemeler de işi bilirkişiye bırakmakla bu özgürlüğü iyi kullanıyorlar.

«Açık saçık'ın en göze çarpan belirtisi cinsel istek ve tutkuları kamçılamaktır. Yapıtların san'at düşünce yönü asılsa, bu türlü yapıtlara «müstehcen» denemez. Fakat bu sınırın belirsizliği yüzünden bir çok gerçek sanatçılar da açık saçıklıkla damgalanmaktan kurtulamamıştır. Örneğin: Eflâtun, Boccaccio, Shakespeare, Flaubert, Zola, Pierre Louys, D. H. Lawrence, Henry Miller v.b.

«Açık saçık yayınalr konusunda öngörülen ölçemler toplum düzenini, töresini korumak olduğu kadar, erginlik çağına ermemiş küçükleri de zararlı yayınlardan korumak içindir. Erginlerin kolaylıkla okuyup tartışabilecekleri bazı sorunları konu edinen kitaplar kolay kolay küçüklerin eline verilemez.»

San'atın Ahlâk İle İlintisi:

San'atın ahlâk ile ilintisi, en karışık, en çetin sorunlardan biridir. Sanatın ereği güzellik, ahlâkınki ise iyilik olduğuna göre, san'at ile ahlâk birbirinden büsbütün ayrı şeylerdir; birbirlerine bağlı değildir demek kolaydır; ama doğru olmaz: ahlâkı san'atına, san'atı ahlâkına işlemeyen toplum mu vardır (3)?

San'at değişir; ahlâk da değişir ama, san'at gibi çabuk değişmez: eski çağların iyi dediği işlerin çoğuna bugün biz de iyi, kötü dediklerinin çoğuna biz de bugün kötü diyoruz... (4).

«Sansür, ahlâk ve siyaseti gözetir. Ahlâkın sansür tarafından korunması son derecede nazik bir iştir; ve ister istemez eleştirilere yol açmıştır. Çok uygunsuz filimler sansürden geçmiştir. (örneğin) «La Garçon» romanından alınan filmin kötü bir şöhreti oldu. Hükümet rezaleti Fransa'ya saklayarak filmin yurt dışına çıkarılmasını yasakladı» görüşüyle sansür ve ahlâk konusuna dokunan Joseph-Barthélemy (5), sözünü şöyle tamamlıyor:

«O zamanlar (1930'larda), geçerlikte olan sansür, mucip sebepler bildirmek zorunda değildi; sadece yasaklardı. Ne itiraza, ne de adlî mercilere başvurmağa mahal yoktu».

Brescia İstinaf Mahkemesi Müşaviri Emilio Ondei, İtalyan Ceza Kanunu'nun müstehcenlik ve sanatla ilgili 529. maddesine atıf yaparak diyor ki (6):

«Sanatla utanç duygusu arasındaki ilişkiler bakımından özel bir durum mevcuttur.

«Ceza Kanunu'nun 529. maddesi sanat eseriyle utanç duygusunu inciten haller arasında bir ilişki bulunmadığını, yani sanat eserinin bir suç konusu olamayacağını ve (18 yaşından aşağı çocuklara etüd maksadı dışında verilmesi hariç) ilgililer hakkında müeyyide uygulanmasına mahal bulunmadığını açıklarken (açıklayıcı ve yaratıcı bir sanat olduğuna şüphe bulunmayan) sinema yapıtı, ahlâka ve nezahate aykırı telâkki edilebiliyor» (7).

Nuvolone'ye göre (8), «... Ceza Kanunu'nun 529. maddesi açıkça, «San'at ve fen eserleri müstehcen addedilemez» kuralını koymuştur. Bununla beraber savcı'nın, bir haftalık dergiye verdiği demeçte: «Bir san'at eserinin bölünebileceği, müstehcen olup kesilebilecek bölümleriyle, müstehcen bulunmayan bölümlerinin ayrılabileceği» gibi garip bir fikri desteklediği görülmektedir. Her hangi bir estetik eleştiri nosyonuna aykırılığından başka, bu görüş, san'at eseri, «tüm içeriği gözönünde tutularak ele alınmalıdır» tarzındaki 20 Haziran 1959 tarihli olup Castoldi Külliyatı, sh. 2837'de yayınlanan) Temyiz İçtihadına da aykırıdır».

Paris'te ünlü bazı yapımcı, yönetici ve oyuncuların katıldığı ve sinemacılar arasında olduğu kadar seyirciler üzerinde de geniş tepki yaratan bir açık oturumda, yuvarlak masaya gelen Roger Vadim, Françoise Arnoul, Robert Hossein gibi sanatçılara anketçinin sunduğu konu şu idi: «Beyaz Perde'de gösterilen aşk sahnelerinin bir ölçüsü, hududu olmalı mı? Sansürün ahlâk, din, aile tutumu ve diğer yönlerde üzerinde durduğu bu konuda sizler ne düşünüyorsunuz? Sinema bir azınlığa değil de, çoğunluğa hitap ettiğine göre, aşk sahneleri belli bir ölçüyü aşmalı mı?» (9)

Buna Roger Vadim'in verdiği cevap şöyleydi (10): «Önce bu konuda sansürün tutumunu açıklamalı. Sinema bir san'attır. Ama tüm san'atın bir bölümüdür. Elbette ki, bu san'atın bir ölçüsü olacaktır. Bunu da sinemacı ve artist tayin eder. Sansürün lüzumsuz müdahalesi olduğuna inanıyorum. Zira resim, heykel ve edebiyatta olan açıklığa ilgisiz kalan sansür sinemaya karşı çok serttir. Buna karşılık içinde aşk olmadığı halde (zararlı olan) öyle çocuk filimleri vardır ki, sansür onların farkına bile varmaz. Macera, polis filimleri çocuklara kötü etki yapacağı gibi, bazı harp filimlerindeki sahneler genç kafalar üzerinde soyunan bir kadından, ya da bir aşk sahnesinden daha zararlı olabilir».

Ve Bir Örnek:

Sinema ve ahlâk konusunda, İsveç Sansürünün örnek bir davranışını anlatan ilginç bir yazının bazı pasajlarını veriyoruz (II):

«(Ingmar Bergman'ın» «Sessizlik» adlı filminin gösteriminin) İsveç'teki tepkisinin tipik bir örneği olan bir mektup bayan okuyucularının birinden geldiği kaydıyla, (bir gazetede) şöyle yayınlanıyordu:

« «Ingmar Bergman'ın son filminin dış ülkelerde, hiç değilse bizim gördüğümüz versiyonuyla gösterilmeyeceğinden memnunum. Bergman, bu filmiyle neyi kastetmektedir? Aşk filme pek girmiyor, erotik te değil; sadece en kötü anlamda pornografiktir. Ingmar Bergman halkı şoke etmek istiyorsa, doğrusu tam anlamiyle başarı sağladı.»

«İsveç filim eleştiricilerinin» «doyen»i olan ve «Robin Hood» takma adı ile İşçi Partisi'nin sözcüsü Stockholmes-Titningen Gazetesinde yazan Dr. Bengt Idestam-Almqvist ise şöyle yazıyordu:

« «Sessizlik» Bergman'ın en büyük filimlerinden biridir. İşte yine yeniden san'atçı tüm ve sırf gerçekçi; hatta şimdi azap çekerek soruyor: Bir çok kimseler için hayat neden böylesine zor ve karışıktır? Niçin tatmin ve huzur bulamıyorlar? «Sessizlik» gibi bir filim, evvelce hiç yapılmamıştır. Bir vuruşta, Bergman, sinema krallığında tahtını kazanmıştır.»

«... «Sessizlik»in İsveç dışında ilk gösterilişi, Kopenhag'ta olacaktır. Filim, B. D., İngiltere, Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya ve Güney Amerika'nın çeşitli ülkelerine de satılmıştır.

«Yapımcı (Svenks Filmindüstri) filme karşı çeşitli ülkelerin sansürlerinin tutumunun ne olacağını bilmemektedir.

«Sansürcülerin, filmin gösterilmesi için, çeşitli koşullar ileri sürmesi beklenebilir. ...» (12).

İsveç Sansürünün Tutumu:

«İsveç Basınında en sansasyonel olarak tanınan «Expresse» isimli Stockholm gazetsi, Ingmar Bergman'ın (bu filminin) üç cinsel sahnesi üzerinde yorumlar yaparak: «Bu sahneler, fonksiyonu tükenmiş bir filim sansüründen geçmiştir»



SESSİZLİK/İNGMAR BERGMAN

şeklinde yazmıştır.

«Buna cevap olarak, «Statens Biografbra» (İsveç Devlet Sinema Kurulu)'ndan Dr. Tosten Eklund, «Halk, sansür deyince, çıplak kadınları düşünür. «Bu bir yanılmadır; çünkü İsveç Sansürü, bizi saran imha edici kuvvetlere - zulüm, sadizm ve şiddete - doğru yönelmiştir. Cinsiyetler arasındaki geçişim, suçlu bir biçime bürünmemelidir; cinsiyet, hayatta kamçılayıcı bir kuvvettir.

« «İsveç Sansürü, san'atı boğmak niyetinde değildi. Bu sebebten Bergman'ın filmini kesmedik. Böyle yapsaydık, bir yunan heykelinin cinsel organını kesmek gibi, Shakespeare'i (n eserlerini) ayıklayarak yayınlamak gibi (uygunsuz biçimde hareket etmiş) olurduk» (12).

«İsveç Devlet Sinema Kurulu'nun üyelerinden olan yazar Viveca Starfelt-Bathel de, bu görüşe katılmakta; «Bir filim yönetmeni (tıpkı) bir ressam veya bir yazar gibi bir san'atçıdır; bizim onu(n eserini) kesmeğe hakkımız yoktur», diyor.

«İsveç Devlet Sinema Kurulu'nun başkanı Erik Skoglund, «Sessizlik» sansür edildiği sırada Stockholm'de değildi. Fakat meslektaşlarının kararını uygun görmektedir:

« «Mesele pornografi ile san'at arasındaki ayrıntıdadır. Gerçekçi, normal bir aşk sahnesi, artistik bir bütünün bir parçası olarak, asla pornografi olamaz.

« «Sinemanın, halka mal olmuş niteliğiyle, san'at biçimleri arasında özel bir yeri vardır; muhtemelen sansürün en ileri görevi, suç işlemeğe tahriki önlemeğe çalışmasıdır. Diğer yandan, nahoş deneylerden bireyi koruması ancak pek genel bir tarzda olabilir.»

B. Skoglund, sözünü şöyle tamamlamıştır: «Halkı, en kötü nefret ve ikrah uyandıran (objectionable) sahnelerden, şiddetten ve hesaplı müstehcenlikten korumak isteriz.» ».

Filimlerin ahlâka uygunluğu bakımından çoğu zaman bir ayırım yapılarak bazı değerlemelerde bulunulduğu hallerde; bunların, ahlâkî (moral), gayrıahlâkî (immoral) ve ahlâkla ilişiği olmayan(amoral) olarak tanımlanması âdet hükmünde olmuştur (13).

---

(1) PORNOGRAPHY AND THE LAW Ballantine Books, New York, 1961, sh. 18.

YENİLİK Aylık Dergi, 6, n. 35, sh, 6 ve 7.

[illegible] -San'at ve Ahlâk», SÖYLEŞİLER, Türk K[illegible] Yay[illegible] Ankara 1964, sh. 112.

Mehmet Seyda, («İlginç Bir Roman Okuma Alışkanlığında Polis Romanları», FORUM 15 Ekim 1964, sh. 16), konuyu kitap



ET DIEU CREA LA FEMME/ROGER VADIM

yayınları noktasından şöyle belirtiyor: Açık saçık, bozucu kitaplar okumanın, yaşamın çeşitli güçlerine karşı uyarıcı bir niteliği de bulunsa gerekir. Günümüzde tartışılan konulardan biri de bu. Şehvet yüzünden adam öldürenler, Thérèse Raquin'i okuduktan sonra mı paçaları sıvamışlardır?»

(5) PRECIS DE DROIT PUBLIC, Dalloz, Paris 1937, sh. 201.

(6) «Libertà di Pensiero», RASSEGNA DI DIRITTO CINEMATOGRAFICO, yıl ıv, n. 2, Mart-Nisan 1955, sh. 34.

(7) Dığer san'atlar hakkında, mahkemeleri bile müstehcenlik kararı vermekten alıkoyan bir zemin mevcutken; idarî kurulların müstehcenliği bahane ederek sinemanın gerçek san'at eserlerini reddetmesi garip ve hukuk dışı bir tutum olmuyor mu — Ama İtalya'da idari denetlemeye tabi tutulan sinema ve tiyatro Ceza Kanunu'nun bu teminatından istifade edememektedir.

(8) Pietro Nuvolone, «La Supercensura del Signor Procuratore», (Adlî mercilere intikal etmiş bir filim hakkında), loc. rit.

(9) «Sinemada aşk sahnelerinin bir ölçüsü olmalı mı?» Tercüman Gazetesi, 14/7/1962 Sh. 3.

(10) idem.

(11) «The Shock of the Silence», FILMS AND FILMJNG, c. 10, n. 3, Aralık 1963, sh. 55. «Ingmar Bergman'ın «Through a Glass Darkly» ve «Winter Light» filimleriyle triloji teşkil eden Tysnaden (Sessizlik) adli filminin konusu, demiryolu gezisi yapan iki kızkardeşle, küçük kardeşn on yaşlarındaki oğlu ile başlar. Sevici (lesbienne) olan kızkardeşler, büyüğün hastalığı dolayısiyle gezilerine ara vererek bir şehrin oteline yerleşirler. Çocuk otelin koridorlarında gezer, oynarken; filim için hüzünlü bir varlık olmaktan çıkarak, bir ümit ışığı, bir tatlılık haline gelir. Ablası isveç diline çeviriler yaparak çalışırken; küçük anne, yıkanırken arkasını sabunlattığı oğlunun varlığı ve istemiyerek, otelde çiftleşen (aslında gittiği sinemanın locasında seviştiklerini gördüğü) kimselerin ilişkilerine tanıklık etmekle, ablasiyle olan ilişkisinden soğuduğunu ve bir erkeğe muhtaç olduğunu anlar. Bir gazinoda gördüğü erkek irisi bir garsonu odasına davet eder. Çocuk annesinin yanına garsonun girdiğini görür. Gelişigüzel bir şeyden bahseder gibi, teyzesine bildirir; kadın odaya girerek kardeşinin sevişmesini acıyla seyreder. Bu acıyı, yaşlı bir otel hizmetkârıyla ve yeğeni ile konuşarak bir parça giderir. Annesi, çocuğa teyzesini almadan İsveç'e döneceklerini söyler. Gerçekten filim de Stockholm'e yönelen bir trenin kompartımanında son bulur.

«Sessizlik'te üç seksüel sahne vardır; şüphe yok ki, bunlar filim ve İsveç sansürü hakkında, üstünde durulması gereken özellikler teşkil etmektedir.

«Genellikle filmi övenler, bazı hususlarda onu hafifçe kötülüyor: şüphe yok ki, bir çok kimselerde nefret uyandıracak, gerekli olup olmadığı sorusuna yol açacak oldukça ileri derecedeki iki sahne, pornografik veya cinsel bakımdan etkileyici olmaları düşünülmese de, bu lânetli garip öykünün, cehennemden bir çeşit tayf gibi, organik bir bölümünü teşkil etmektedir» (loc. cit., sh. 53, 54 ve 55).

(Bu sahnelerden biri olduğu anlaşılan, büyük kızkardeşin kendi kendini tatmin ettiğini ima eden sahnenin; bu cinsel devinmenin şiir dolu bir hava içinde

HUKUK VE ŞANSÜR

ÇETİN ÖZEK

Basın alanında sansür imkânı Anayasamızca kesin olarak ortadan kaldırılmış ve uzun yıllardır süren uygulama da bu biçimde ortaya çıkmışken, Polis Vazife ve Selâhiyet Kanununun 6. maddesinde, filimlerin sansürü imkânı kabul edilmiştir. Gerçekten, konunun 6. maddesinde, «Hariçten gelen filimlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filimlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır. Polis filimlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar» hükmü yer almış bulunmaktadır. Nitekim bu hükme dayanılarak 1948 yılında tâdil edilen bir nizamname 1939 yılında hazırlanmış ve günümüzedek de uygulanmış bulunmaktadır. Bu şekilde filimcilikde sansür esası kabul edilmiştir.

Türkiye İşçi Partisi tarafından, Polis Vazife ve Selâhiyet Kanununun diğer bir konu ile ilgili 2. maddesi ile birlikte konumuzu düzenleyen 6. maddesinin Anayasaya aykırılığı ileri sürülmüş ve iptali istenilmiştir. Anayasa Mahkemesi, 8.7.1963 tarihinde verdiği, E. 203/K. 179 sayılı kararı ile, Polis Vazife ve Selâhiyet Kanununun 2. maddesini iptal etmiş ve fakat 6. maddeyi Anayasaya uygun bularak iptal etmemiştir[1].

1 — Filimcilikde sansürü engelleyen bir hükmün Anayasada yer almaması, bu hususda Anayasanın Sansürü gerekli gördüğü diğer bir deyişle, Anayasanın sansürü yasaklamaması, sansürü mecburi kılması demek değildir[2]. Ayrıca, bir konunun Anayasada açıkça belirtilmemiş olması, o alanda kanun yapıcının veya idarenin mutlak sınırsızlığı demek de değildir. Anayasanın genel prensipleri, özgürlük konusunda izlediği görüş, açık bir biçimde belirtilmemiş konularda da uygulanmak zorunluluğundadır. Özgürlüğün sınırlanması, düzenlenmesiyle ilgili prensiplerin her konuda göz önünde bulundurulması zorunluluğu mevcuttur. Nitekim, Anayasa Mahkemesi bu gerçeği kendisi diğer bazı kararlarında uygulamıştır[3]. Bu bakımdan, filimcilikde sansürün kaldırılması konusunda yapılan tekliflerin Temsilciler Meclisinde kabul edilmemesi, ne sansür sisteminin bizatihi uygulanış tarzının Anayasaya uygun olduğunu ne de sansürün genel olarak Anayasanın diğer hükümlerine ve genel prensiplerine aykırı bulunmadığını göstermez. Mevcut sansür durumu genel olarak Anayasaya aykırı olabilir. Ayrıca, Anayasada sansürü yasaklayan bir hüküm bulunmasa da, Anayasanın bazı hükümleri sansürü zımnen imkânsız kılabilir. Bu sebeple, Temsilciler Meclisindeki bir teklif reddinin bu konuda sansürün Anayasaya uygunluğunun kesin bir delil olmayacağı açıktır.

2 — Anayasa Mahkemesi en ileri batı ülkelerinde dahi filim sansürünün kabul edildiği ve bu bakımdan sansürün kalkınmasının mümkün bulunmadığı ve böyle bir tatbikatın Anayasadaki san'at özgürlüğüne aykırı sayılamayacağı görüşündedir. Bu görüş üzerinde biraz uzundurmak gerekliliğini duymaktayız.

Önce şunu belirtmek gerekir ki, her ülkenin Anayasa düzeni ve hükümleri değişik olduğuna göre bir müessesenin değerlendirilişi de elbetteki o ülkenin Anayasa düzenine göre yapılmak lâzım gelir. Bu sebeple bütün batı ülkelerinde sansürün kabul edilmesi, bizdeki sansür düzeninin de Anayasaya uygunluğu konusunda kanıt teşkil edemez. Ayrıca sansürün kabul edildiği söylenilen ülkelerde de bu müessesenin düzenlenişi ve işleyişi çok değişik biçimlere ve gayelere bağlanmıştır. Bu konuda örnek olmak üzere, filimcilik konusunda ileri üç Avrupa ülkesini Belçika, Fransa ve İtalya'yı inceleyebiliriz:

a) Belçikada resmî bir sansür sistemi mevcut değildir. Her kişi hiç bir izne tâbi bulunmadan, istediği filimleri ithal etmek, oynatmak ve gös-

---

verilmesinden dolayı sansürlük durumdan çıkmış olduğunu İstanbul İl Filim Kontrol Komisyonu üyelerinden Ziya Hünerman bize söylemişti. Filmin, bazı sahneleri kesilmek suretiyle yurdumuza sokulmasına ve halka gösterilmesine izin verilmiştir).

(12) Yazar, burada, «bowdlerize» tabirini kullanıyor; Shakespeare'i 1818'de müstehcen veya açık-saçık saydığı bölümlerini çıkararak yayınlayan Thomas Bowdler'ın isminden kinaye olarak. — Webster's Collagiate Dictionary, Fifth ed , G. ve C. Merriam Comp., Baskısı, Springfield, Mass., USA, 1947.

(13) Devlet memuru olarak görevlendirilmiş sansürcülerin San'attan ve bilimsel anlamıyla Ahlâktan anlamaları beklenemez. Buna rağmen önce ahlâka aykırı bulunarak reddedilmiş olan «Jules et Jim» adlı bir filim hakkında alınan kararda mucip sebep gösterilmediğinden dolayı itirazda bulunulması üzerine, filim yeniden incelenerek karar tashih edildiği zaman, şu yolda mucip sebep ileri sürüldüğü anlaşılmaktadır:

«Filmin; esas(ı) itibariyle müstehcen bir cihet görül-
«mediği gibi, ahlâka aykırı (immoral) bir tutumu mev-
«cut olmayıp daha ziyade arkadaşlık, aşk ve kadın
«ruhunun problemleri üzerine, halkta kötü etki bırak-
«mıyacak şekilde, ahlâk açısından mütalâa edilmemesi
«icap eden (amoral) bir sinematografik deneme mahi-
«yetinde olduğu kanaatına varılmakta (bazı şartlara ri-
«ayet edilmek kaydıyla) filmin yurda sokulup halka
gösterilmesinde sakınca olmadığı oybirliği ile kararlaştırılmıştır.

(Karar Tarihi: 2 1965,
No. 21).

termek hakkına sahiptir. Filim ithali ve gösterilmesi hususunda herhangi bir kanun ve tüzük hükümüne rastlanmamaktadır. Bununla beraber filimcilik konusunda, kamu düzeni ve gelenekler sınırı mevcut bulunmaktadır[4].

Bir filim, Belçikadaki kurulu düzene, ahlâk kurallarına aykırı görüldüğü veya ihtilâlci ve cürme tahrik edici nitelikde görüldüğü takdirde, filmin bu niteliği Ceza Kanununa göre suç teşkil ediyorsa, adlî organlar gerekli usulî yollara baş vururlar. Görülüyor ki, Belçikada ancak filmin çekiminden veya oynamasına başlanılmasından sonra filmin konusunun suç teşkil etmesi halinde genel hukuk kaideleri uygulanmakta ve fakat daha önce hiç bir kontrol yapılmamaktadır. Bu durumda kanunen mevcut bir suçun varlığından ve bir sansürün hiç bir zaman için söz konusu olmadığından bahsetmek gerekir.

Filimlerin denetimi konusunda bir denetim kurulu varsa da bu kurul bir sansür kurulu değildir ve sadece gençliği korumak amacına yöneltilmiştir. Bu denetim kurulu sadece, belirli filimleri küçüklerin görmesini engellemekte ve fakat filmi bütün kamuya karşı yasaklayamamaktadır. Bir filmin çocuklarca görülebilip görülemeyeceği konusunda karar verebilecek olan bu komisyon, küçüklerin korunması, toplumsal savunma maksadı ile kurulmuştur[5].

Hiç bir filim dağıtıcısı filmini bu komisyona göndermek zorunluluğunda değildir. Fakat filmini bu kurula göndermeyen filimcinin filmi hiç bir şekilde çocuklara, 16 yaşından küçük olanlara gösterilemez. Filmi kurula gönderecek olan, o filmi oynatmak üzere kiralanmış olan sinema işletmecisidir[6]. Ayrıca Belçikada çocuklar ve büyükler için filmin iki ayrı görüntü halinde çekilmesi de mümkündür.

b) Fransaya gelince, bu ülkede de, gerek filmin çekiminden önce, gerek sonra çekim ve oynatma için izin alınması gereklidir. Bu izin sistemi kısa ve uzun metrajlı filimler için ayrı esaslara bağlanmıştır.

Kısa metrajlı filimler 1300 metreden kısa olan filimlerdir. Bu konuda prodüktör Ulusal Sinema Merkezinden (C.N.C.) izin almak zorundadır. İzin verip vermemek, CNC genel müdürü ile, üç kısa metrajlı filim dağıtıcısı, teknik elemanlar birliğinin bir temsilcisinden kurulu komisyonca yapılmaktadır.

Uzun metrajlı filim bakımından takip edilen usul ise biraz değişiktir. Filim yapıcısı kalkınma fonundan istifade etmek istiyorsa, 6 ağustos 1953 tarihli kanuna uygun olarak CNC müdürünün yönetimindeki bir kuruldan izin almak zorundadır. Yapımcı önce geçici bir izin alır. Bu izinin alınması filim belirli bir teknik ve san'at değeri taşıdığının ispatına bağlıdır. Geçici izin üzerine gerekli teknik ve malî koşullar temin edildiği takdirde, kesin izin alınması safhasına gelinir. Bunun için, Kamu Sinema Siciline de kaydolunmak gereklidir.

Filim yapımcısı kalkınma fonundan yardım almak istemiyorsa, bu takdirde, CNC den doğrudan doğruya kesin izin almak zorundadır. Bu izinin alınması, filim çekimi için gerekli malî hususların, kredileri karşılayacak kaynakların, dağıtım biçimlerinin, iştiraklerin, ortak yapım sözleşmelerinin ve teknik ve artist listelerinin kesin olarak temin edilmesine bağlıdır. Ancak bu hususların kesinleştirilmesinden sonra çekim izni sağlanabilmektedir.

Görüldüğü gibi, filim çekimine başlanabilmesi için gerekli iznin amacı doğrudan doğruya filim sanatının sağlanması ve belirli bir seviyenin sağlanabilmesidir. Filim muhtevasının yönelişi ve bunun nitelikleri üzerinde bir denetim yapılmamaktadır.

Ön izni alarak çekimi yapılmış bulunan filmin gösterilmesi de izne tâbidir. 18.1.1961 tarihli ve 61/62 sayılı bir Kararnameye göre kurulan Filim Denetleme Kurulu, esas itibariyle Başbakan'a bağlıdır. Bu kurul, ithal edilecek veya ihraç edilecek filimler için istişarî karar verebileceği gibi, filmin çekiminden sonra kesin kararı da bu komisyon verecektir. Filmin muhtevası yönünden yapılacak sansür esas itibariyle çekimden sonra yapılmakta ise de, bir teminat tedbiri olarak çekiminden önce karar istemek mümkündür. Çekim öncesi iznin senaryo üzerinde alınması halinde, filim de senaryoya uygunsa, komisyon çekimden sonra kesin izin vermek zorunluluğundadır. Komisyon esas itibariyle filimin sadece genel ahlâk yönünden incelemesini yapabilmektedir. Komisyon, filmin yasaklanması, bazı bölümlerinin kesilmesi veya 16 yaşından küçüklerin filmi görmemesi konusunda karar verebilir[7].

Görüldüğü gibi, muhteva bakımından, Fransada çekim öncesi sansürü mevcut bulunmadığı, daha doğrusu ihtiyarî olduğu gibi, sansürde ve izin verilmesinde güdülen gayede genel ahlâkı ve filimlerin san'at değerini korumaktan ibarettir.

1961 senesinde kabul edilen Kararnameye göre Denetim Kurulu Haber Bakanlığınca atanan bir yüksek memur ile belirli bakanlıklarca seçilecek filim san'atıyla ilgili muhtelif şahıslardan teşekkül etmektedir. Üyeleri tâyin edecek bakanlıklar'ın, sinema eleştiricileri ve sinema sanatçıları birliklerine danışmaları zorunludur. Ayrıca, Haber Bakanlığının seçeceği yedi asil ve yedi yedek üyenin de mutlaka sinema endüstrisiyle ilgili kimselerden olması şart koşulmuştur. Görüldüğü gibi Fransadaki denetim kurulu, sinema endüstrisiyle ilgisi seyircilikten öteye gitmemiş kimselerden meydana gelmemektedir.

c — Anayasa Mahkemesinin açık bir örnek olarak gösterdiği ülke ise İtalya'dır. Gerçekten İtalyan Anayasasının 21. maddesinde, «Genel ahlâka aykırı, yayın, tiyatro ve sair bütün açıklama vasıta-

ları yasaktır. İhlâlleri önlemeğe ve müeyyidelendirmeye ait tedbirleri kanun gösterir». Görüldüğü gibi, İtalyan Anayasası sansürden bahsetmemekte ve fakat genel ahlâka aykırı düşüncenin açıklanması araçlarının önleneceğinden söz edilmektedir. Bu önlemenin sansür olduğu kabul edilse dahi, sansürün ancak tek bir maksatla yapılabileceği yine Anayasada kesin bir şekilde belirtilmiştir. Ayrıca da, filimciliğin fikir hürriyetinin açıklanması araçlarından biri olduğu kabul edilmiştir.

İtalyada çekimden önce sansürün bulunmadığını görmekteyiz. Prodüksiyon özgürlüğünün tam olarak kabul edildiği ve hiç bir denetime tâbi tutulmadığı açıkça belirtilmektedir. Faşist rejim içinde ise bir filmin çekimi izne bağlanmıştı. İtalyan doktrini, bir filmin çekiminin izne bağlanmasını faşist uygulama olarak kabul etmektedir[8]. Sadece Amme Emniyeti Kanununun 75. maddesi, film çekecek olan prodüktörün polise bu konuda bilgi vermesini şart koşmaktadır. Bu bir izin sistemi meydana getirmemekte sadece beyandan ibaret kalmaktadır. Bu şekildeki davranış, Anayasanın 21. maddesindeki ifade özgürlüğünün doğal bir sonucudur.

Amme Emniyet K.nunun 68. maddesinde ise, polisin izni olmadan genel mahallerde bir filim gösterilmesi imkânı yoktur. Bu da bir sansür sistemi anlamını taşımamaktadır. Burada üzerinde durulan nokta, filmin telif hakkının korunması ve gerekli görülen değiştirmelerin yapılmış olup olmadığının tesbitidir. Nitekim 8-7-1957 tarihinde verdiği bir kararda İtalyan Anayasa Mahkemesi, polisin sansür hakkına sahip bulunmadığını açıkça belirtmiştir[9]. Polis izni, filmin vizyona girebileceğini, vizyona girebilmesi için bütün önşartların gerçekleştirildiğini ve yurt içinde dağılmasının mümkün olduğunu göstermek için verilmektedir.

Filmin çekiminden sonra, polisin idarî izninin dışında bir sansür sistemi kurulmuştur. İtalya'da ilk film sansürü, 15-6-1913 tarihli ve 785 sayılı kanunla kurulmuş ve İçişleri Bakanı filimlerin sansürü konusunda yetkili kılınmıştır. Bu şekilde genel ahlâka, âdaba ve âmme düzenine aykırı filimlerin yapılması önlenilmek istenilmiştir. 24-9-1923 tarihinde 3287 sayılı yeni bir kanun çıkartılmış ve bir çok hususlar sansür konusu haline getirilmiştir. Bu kanun faşist rejimin yıkılışından sonra 16-5-1947 de değiştirilmiş ve 21 Nisan 1962 tarihli yeni kanuna kadar yürürlükte kalmıştır[10].

21 Nisan 1962 tarihli ve 161 sayılı kanun ile buna ek olarak çıkartılan, 8 Ocak 1964 tarihli tüzük, sansür sistemini şu şekilde düzenlemektedir: Buna göre filimlerin sansürü için iki dereceli komisyon kurulmuştur. Bu komisyonlardan ilk özel komisyon bir filmi tamamiyle yasaklayabilmekte, kısmen sansür etmekte veya belirli yaştan küçük olanlara gösterilmesini yasaklıyabilmektedir. Bu ilk komisyon kararına itiraz edebilmekte ve bu takdirde ikinci komisyon 30 gün içinde karar vermek mecburiyetinde kalmaktadır. Bu ilk iki komisyon filimleri ancak belirli açılardan inceleyebilmektedirler. Kanunun 4. maddesine göre, komisyonlar, ancak filmin genel âdap, genel aile düzeni, ahlâk esaslarına aykırı olup olmadıklarını, suç işlemeğe teşvik edici niteliklerinin bulunup bulunmadığını, intihara teşvik edip etmediğini inceleyebilmektedir. Bu esaslara aykırılık halinde de filmin kısmen veya tamamen yasaklanması konusunda karar verebilmektedir.

İtalyan Anayasasının 21. maddesi, filimlerin ancak genel örfe ve ahlâka aykırılığı halinde önlenebileceğini söylemişken, kanunun 4. maddesinin bu sınırı genişlettiği ileri sürülmüştür. Fakat genel olarak Anayasadaki genel örf ahlâk tâbirinden, sadece müstehcenliğin anlaşılmaması gerektiği ahlâka aykırı ve Anayasanın koruduğu bütün değerlere karşı filimlerin engellenebileceği kabul edilmektedir[11]. Bu bakımdan bu nokta açısından bir Anayasaya aykırılık görülmemektedir. Esas üzerinde tartışılan konu, filim sansür komisyonlarına kanunun 6. maddesinde verilen yetkidir. Bu maddeye göre, bilim ve san'at adamlarından kurulacak ilk iki komisyon[12], sansür yetkilerinin dışına çıkan ve fakat kanuna göre suç teşkil eden bir hususu tesbit ettiklerinde bu konuyu ve filmi Cumhuriyet Savcılığına aksettirmek zorundadırlar. Cumhuriyet savcısının işi istinaf mahkemesine havale etmesi üzerine, bu mahkeme san'at adamlarından kurulu bir komisyonun da mütalâasını alarak filimde suç unsurlarının bulunup bulunmadığına karar verebilecektir. İstinaf Mahkemesinin bu konuda vereceği karar, kanuna aykırılık sebebi ile, savcı ve filim yapımcısı tarafından temyiz edilebilir.

Bugün, mevcut filim sansür düzeninin Anayasaya aykırılığını ileri sürenler, ceza kanununa göre temyiz kudreti bulunmayan çocuklara bazı filimlerin yasaklanması, Anayasanın göstermediği noktalarda sansüre imkân verilmesi, sansür komisyonunda idarî makamların mensuplarının bulunması, sansürün genel olarak ifade hürriyetini kısıtlaması, yazma, reji ve yapım özgürlüklerini kısıtlama noktaları üzerinde durmaktadırlar[13].

Bu tenkitlerin haklı olup olmaması İtalyan sinema sansürü üzerindeki ayrı bir incelemeyi gerektirir. Onun için bu konu üzerinde uzun boylu durmayacağız. Sadece şu ortak olarak İtalya'da varılan noktaları belirtmek gerekir. Örneğin, 1962 senesinde 282 filmi kontrol eden sansür komisyonunun ancak iki filme oynama izni vermediği ve yine ancak 93 filmin 16 yaşından küçüklere gösterilmeyeceğini belirttiği İtalya'da, komisyonların çoğunluğu sanat ve bilim adamlarından kurulduğu halde, sansür tenkit edilen bir konu teşkil etmektedir. Genel olarak, 22-26 eylül 1959 tarihli 1. Si-

nema Hukuku Uluslararası Venedik Kongresinde de kabul edildiği gibi, filimciliğin icrasından doğacak neticelerin çekiminden sonra ve normal olarak suç teşkil ediyorsa önlenilmesi, bu konuda yetkinin yargı organlarına verilmesi ve gerekiyorsa özel basın suçları gibi özel sinema suçlarının kabulü gerekliliği ileri sürülmektedir[14]. Hattâ, bazı siyasî partilerin, konusu ne olursa olsun, san'at filimlerinin belirli kulüpler içinde gösterilmesi halinde bunların mutlak olarak suç teşkil etmemesi gerektiğini ileri sürdüklerini dahi görmekteyiz[15].

Bütün bu anahatları ile ortaya koyduğumuz bilgiler göstermektedir ki, Anayasa Mahkemesinin zannının ötesinde, ileri batı ülkelerinin bir kısmında sansür olmadığı gibi, sansürü kabul eden ülkelerde çok değişik nedenlerle ve çok teminatlı bir biçimde sansürü sürdürmektedirler.

3 — Anayasa Mahkemesinin PVSK nun 6. maddesini Anayasaya uygun bulurken ileri sürdüğü üçüncü gerekçe, sansür yetkisinin kanunla tesbit ve tâyin edildiği noktası üzerinde düğümlenmektedir.

Sansür yetkisinin kanunca tâyin edilmiş olması kanaatimizce bu hükümün ve uygulamanın Anayasaya uygunluğu için yeterli delil değildir. Gerçekten, 6. madde sansür yetkisini tanımakla beraber, bu yetkinin kullanılış nedenlerini ve şekillerini kendisi göstermiş değildir. Bir filmin yasaklanabilmesi için gerekli nedenler de kanunla gösterilmemiştir ve bunları tâyin yetkisi tüzüğe bırakılmıştır. Bu bakımdan sansür düzeni kanunla değil tüzükle yaratılmış demektir. Sansürü kabul ederek mücerret ve genel bir hüküm koyan kanun sadece bununla yetinmiş ve düzenleme konusunda esas itibariyle yasama organına ait olan yetkisini icra organına devretmiş demektir. Her ne kadar Anayasa Mahkemesi bir kararında[16], icra organının suç ihdası yetkisinin bulunduğunu ve bunun yasama yetkisinin devri anlamına gelmeyeceğini belirtmişse de iki konu arasında fark vardır. Yürütmenin tanzimi tasarrufları ile suç ihdası halinde, hangi hallerin suç teşkil edeceği ve yasaklanacağı konusunun kanunca gösterilmesi gereklidir[17]. Burada ise yasaklanacak hususların nelerden ibaret bulunacağı kanunca gösterilmediği için bir yetki devri mevcuttur.

4 Anayasa Mahkemesine göre, Anayasanın 11. maddesi özgürlüklerin hangi amaçlarla sınırlandırılacaklarını göstermektedir. Sansür tüzüğünün 7. maddesinin gösterdiği sansür kriterleri, yasak edilmesi gereken filimler bakımından elde bulunan ölçü, Anayasanın 11. maddesindeki esaslara uygundur. Diğer bir deyişle, Tüzüğün 7. maddesinde gösterilmiş bulunan sansür nedenleri, 11. maddedeki gayelere paralel düşen amaçlarla konulmuştur ve bu yasaklayıcı hükümler, kamu yararı, genel ahlâk, kamu düzeni, sosyal adalet ve millî güvenlik endişesiyle kabul edilmiştir. Kanaatimizce bu düşünce de yerinde sayılamaz. Gerçekten Anayasanın 11. maddesine göre, özgürlükler yukarıda sayılan nedenlerle sınırlandırılabilir. Fakat aynı madde, bu nedenlerle özgürlüğün ancak kanunla sınırlandırılabileceğini de belirtmiştir. Nedense Anayasa Mahkemesi bu nokta üzerinde durmaktan kaçınmıştır. Esasında bir tüzük hükmüolduğunda göre üzerinde dahi durulmaması gereken Tüzüğün 7. maddesinin 11. maddedeki ölçülere uygun olup olmamasının dışında, özgürlüğün kanunla sınırlanıp sınırlanmaması önemlidir. San'at özgürlüğü sansürle sınırlandırıldığına ve sansürün sınırlama usul ve nedenleri tüzükte gösterildiğine göre, tetkik konusu olayda sınırlama kanundan değil ve fakat icranın tanzimi yetkisinden doğmaktadır. Bu bakımdan Anayasa Mahkemesinin kararının aksine, sinema konusunda san'at hürriyeti kanunla değil ve fakat tüzükle sınırlandırılmıştır. Yetkinin kanunla tanınması, özgürlüğün kanunla sınırlandırılması anlamına gelmez. Özgürlüğün sınırlandırılması, sınırlayıcı tedbirleri uygulayacak yetkinin dışında, muhtevanın düzenlenmesi yönünden mevcut hükümlerin de kanundan doğması anlamına gelir. Diğer bir deyişle sinema konusunda özgürlüğü sınırlayan hüküm, yetkiyi veren PVSK nun 6. maddesi olmayıp Tüzüktür. Tüzüğe bu imkânı veren de PVSK nun 6. maddesi olduğuna göre, bu madde çeşitli bakımlardan Anayasaya aykırıdır.

5 — Anayasa Mahkemesi diğer bir çok kararında olduğu gibi, bu kararında da, idarenin vereceği kararlar aleyhine idari dâva yolunun açık olduğu ve bu bakımdan Anayasaya aykırılığın söz konusu olmayacağını belirtmiştir. Bu ifade ve fikir, Anayasa mahkemesinin gerçek fonksiyon ve yapısını inkâr eden bir görüşün sonucudur. Gerçekten, Anayasa Mahkemesinin gayesi ve kuruluş felsefesi ile idarî dâva yolununki tüm olarak birbirinden farklıdır. İdarî dâva belirli bir olayda idarenin verdiği kararın Anayasaya uygun bir kanun hükümlerine uygun olup olmadığını denetlemek için kabul edilmiştir. Anayasa Mahkemesi ise, olaydan mücerret bir şekilde, kanunun Anayasaya uygunluğunu denetlemekle yükümlüdür. Diğer bir deyişle, Anayasa Mahkemesi kanunla Anayasa arasındaki uygunluğu denetlerken, Danıştay olayla kanun arasındaki uygunluk konusunda karar verir. Bu sebeple, bir konudaki idarî dâva imkânı, idarî karara mesnet teşkil eden kanunun Anayasaya uygunluğu anlamını taşımaz. Aksi kabul edildiği takdirde, Anayasa Mahkemesi kurulması için bunca yıl mücadele edilmesine gerek kalmazdı. Zira, idarî dâva yolu öteden beri ülkemizde kabul edilmiş bir yoldu. Bu sebepledir ki, Anayasa Mahkemesinin kendisi, kendisinin fonksiyonunun gerçek anlamını kavrayamamış görülmektedir.

6 — Umumî Adaba aykırı filmin san'at filmi sayılmayacağı ve san'at özgürlüğünden istifade edemeyeceği iddiasına gelince: önce bir filmin san'-

at filmi olup olmadığı hususunun tâyini dahi idarî makamlara bırakılmış demektir. Ayrıca, sansür yetkisi sırf, filimlerin umumî âdaba uygunluğu konusunun değerlendirilmesi için konulmamıştır. Umumî âdaba aykırılık konusu dışında diğer bir çok nedenlerle de filimleri yasaklayabilmek imkânı mevcuttur. Ayrıca umumî âdaba aykırılık ile san'at arasında bu derece bir sıkı ilişki de mevcut değildir. İtalyan doktrini ve açıkça İtalyan Ceza Kanununun 528. maddesi, san'at değeri taşıyan açık, çıplak neşriyatın müstehcen sayılmayacağını belirtmektedir[18]. Kaldı ki, bir filmin san'at filmi sayılabilip sayılamayacağının dışında genel olarak kabul edilen prensiplerde ve bu özgürlüğün sınırlandırılışının kanunla yapılmayış noktasında Anayasaya aykırılık mevcuttur. Sansür nizamnamesi, sadece san'at dışı filimlere değil, san'at filimlerine de uygulamaktadır [19].

7 — Nihayet Anayasa Mahkemesi, polisin suçları önlemek yetkisinin de bulunduğunu belirtmekte ve sansür yetkisinin bu önleyici zabıta fonksiyonu içine gireceğini söylemektedir. Önce, Anayasa Mahkemesinin yine işi ters ve yanlış açıdan ele aldığını belirtmek gerekir. Gerçekten, polisin önleyici zabıta yetkisi mevcuttur. Fakat zabıtanın önleyici fonksiyonunun kaynağının Anayasaya uygun olması gerekir. Halbuki tetkik konusu olayda, polise bu yetkinin veriliş tarzının Anayasaya aykırı olduğu ileri sürülmektedir. Ayrıca, Polisin önleyeceği husus bir suç'un işlenmesi durumudur. Esasda suç teşkil etmeyen bir hususun önlenilmesi söz konusu olamaz. Halbuki Sansür Nizamnamesinin 7. maddesi incelendiği takdirde, filimlerin yasaklanması bakımından söz konusu edilen nedenlerin çoğunluğunun suç teşkil etmediği görülmektedir. Yani bu maddede belirtilen niteliklere sahip filimler vizyona girseler dahi suç teşkil etmeyecektir. Meselâ, maddenin 1. bendindeki bir ülkenin propagondasını yapmak, 2. bendindeki herhangi bir ırk ve milleti tezyif etmek, 3. bendindeki dost devlet ve milletlerin hislerini rencide etmek, 6. benddeki umumî terbiyeye ve ahlâha aykırılık, müestehcenlik mahiyetini taşımadıkça, suç teşkil etmemektedir. Diğer bendlerdeki tariflerin de Ceza Kanunlarındaki tariflere uygun bulunmadığı görülmektedir. Demek oluyor ki, sansür konusunda yetkili polis makamları gerçekte belirli bir suçu önleyici fonksiyon görmemektedir. Görüldüğü gibi, Anayasa Mahkemesinin PVSK'nun 6. maddesini Anayasaya uygun bulurken üzerinde durduğu noktalar, gerçekçeler eleştirilemez bir sağlamlıkta değildir.

Bu yazı Doç. Dr. Çetin Özek'in «Filimcilikte Sansür ve Anayasa Mahkemelerinin Konuyla ilgili bir kararı» adlı kitaptan alınmıştır.

---

1) Karar metni için bk. R.G. 13/11/1963, No. 11554.
Karar:
«2 — Dâvacı, dışardan gelen filimlerin gösterilmesini ve içerde yapılacak filimlerin çekilmesini polisin iznine bağlıyan ve polise filimleri ve senaryoları, ilgili makamlarla birlikte ve tüzüğüne göre, tetkik ve muayene yetkisini veren Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun 6. maddesi hükmünü Anayasa'nın 21. maddesine aykırı bulmakta ve bu hükmün, sanat bilgisi bulunmıyan polise verilmesiyle her çeşit filmi sansüre tâbi tutmak ve sonuçta kısmen veya tamamen oynatılmasına engel olmak imkânını tanındığını, Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 1. maddesiyle sanat eserleri arasına katılmış olan sinema filimlerinin zamanımızda diğer sanat kollarına nazaran çok daha büyük bir halk kitlesine hitap etmekte ve etkileyici olmakta bulunduğunu, polise böyle bir yetki verilmesinin Anayasa'nın 21. maddesindeki sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama ve yayma hakkına aykırı bulmakta ve sinema filimlerinin serbest bırakılmasından, genel ahlâk ve adap bakımlarından doğacak sakıncaların önlenmesini yargı mercilerine bırakmanın mümkün olduğu yolunda bazı düşünceler ileri sürmektedir.
Dâvacı tarafından Anayasa'ya aykırılığı iddia edilen Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun 6. maddesi şöyledir:
(Hariçten gelen filimlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filimlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır. Polis filimlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar.)
Anayasa'nın 21. maddesinin birinci fıkrası da şu hükmü kapsamaktadır:
(Herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.)
Anayasa Komisyonu raporunun bu maddeye ilişkin gerekçesinde (İlk fıkrada bir taraftan ilim ve sanat hürriyeti, diğer taraftan da öğrenme ve öğretme hürriyeti genel olarak ilân edilmiştir. İlim ve sanata boyunduruk vurmağa totaliter gelişmelerden ve Batı âleminde yaşanmış olan acı tecrübelerden sonra, yeni Anayasalarda çok kere, ilim ve sanatın hür olduğunu açıkça belirtme lüzumu hissedilmiştir. Alman ve İtalyan Anayasalarını misal olarak zikredebiliriz. Memleketimiz bakımından da hükmün faydalı olacağına kaniiz) denilmektedir.
Bu maddenin Temsilciler Meclisinde görüşülmesi sırasında sinema filimleri ile ilgili hiç bir görüşme açılmamış ve görüşmeler tamamiyle eğitim ve öğretim konularında olmuştur. Buna karşılık kitap ve broşür yayımının izne bağlı tutulamıyacağına ve sansür edilemiyeceğine dair 24. maddenin görüşülmesinde filimlerin önceden incelemeye ve izne tâbi tutulmaması görüşünü savunan bazı üyelerin düşüncelerine karşı Meclis çoğunluğunca sinema filimlerinin özelliği ve geniş halk kitleleri üzerindeki derin etkisi gözönüne alınarak kültür seviyesi memleketimizden çok üstün durumda olan ve halkının büyük çoğunluğu okur yazar bulunan Batı memleketlerinde, bugün bile, filimlerin sansüre ve izne bağlı tutulduğu ileri sürülerek bu düşünce tasvip edilmemiş ve maddeye sinema filimlerinin yapılmasının ve gösterilmesinin izne bağlı tutulamıyacağı ve sansür edilemiyeceği hakkında hüküm konulmasına dair verilen önerge reddolunmuştur.
Bu müzakerelerden Temsilciler Meclisince bu konunun Anayasa ile düzenlenecek bir mevzuu telâkki edilmediği ve düzenlemenin kanuna bırakıldığı anlaşılmakla beraber Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun 6. maddesi hükmünün Anayasa'ya aykırı olup olmadığını tesbit etmek için bu hükmün Anayasa'nın 21. maddesiyle teminat altına alınan (Bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açnklama ve yayma) hürriyetinin özüne dokunup dokunmadığının araştırılması gerekir.
Anayasa'nın 11. maddesi temel hak ve hürriyetlerin Anayasa'nın sözüne ve ruhuna uygun olarak kanunla sınırlanabilmesine cevap vermiş ve sınırlamada kamu yararı, genel ahlâk, kamu düzeni, sosyal adalet ve

millî güvenlik ilkelerinin dikkat nazarına alınacağını açıklamıştır.
Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun 6. maddesiyle filimlerin gösterilmesine ve çekilmesine izin verilmesi ve filimlerle senaryoların tetkık ve muayene edilmesi işi, sadece polisin takdirine bırakılmamış ve bu işin tüzüğü gereğince ilgili makamlarla birlikte yapılması öngörülmüştür. Bu hükmün ne suretle uygulanacağı, Danıştay'ın incelenmesinden geçirilerek Bakanlar Kurulu'nun 19.7.1939 günlü ve 2/11551 sayılı kararı ile yürürlüğe konulmuş ve 29.1.1948 günlü ve 3/6862 sayılı karar ile bazı hükümleri değiştiirlmiş olan tüzük hükümleri ile düzenlenmiştir.
Bu tüzük hükümlerine göre filimlerin kontrol ve muayenesi, Ankara ve İstanbul'da kurulan özel komisyonlarca yapılmakta, komisyonlarda vali veya tevkil edeceği bir memurun başkanlığında Emniyet ve Basın Yayın Genel Müdürlükleri ile Millî Eğitim Bakanlığı temsilcileri bulunmaktadır. Bunlardan başka ilgisine göre Genelkurmay Başkanlığı, Ekonomi, Tarım ve Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlıklarının temsilcileri de komisyona katılmakta ve komisyonca verilen kararlara karşı, gerek ilgililerce yapılacak itirazlar gerekse komisyon üyelerinin temsil ettikleri makamların yeniden tetkik isteği üzerine merkezde İçişleri Bakanlığı erkânından bir zatın başkanlığında Emniyet ve Basın Yayın Genel Müdürlükleri, Millî Eğitim Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı temsilcilerinden kurulan ikinci bir komisyonda filimler ve senaryolar yeniden incelenmektedir. Bu komisyonca verilecek karar hakkında idarî yargı yolunun açık bulunduğu da bir gerçektir.
Herhangi bir devletin siyasî propagandasını yapan, bir ırkı ve milliyeti küçülten, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, din propagandası yapan, millî rejime aykırı siyasî, iktisadi ve içtimaî ideoloji propagandası yapan, umumî terbiyeye, ahlâka ve millî duygularımıza aykırı olan, askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan, memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, cürüm işlemeye tahrik eden, içinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası sahneler bulunan filimlerle yıpranmış ve gözleri yoracak derecede eskimiş filimlerin gösterilmesine, tüzük gereğince izin verilmemektedir.
Sahibi rıza gösterirse bazı sahneler kesilmek veya ismi değiştirilmek suretiyle filmin gösterilmesine verilebilmesi de tüzükte öngörülmüştür.
Bu hükümler, dâvacının iddia ettiği gibi filim kontrolünün, sadece polisin tekeline bırakılmadığını, konuda bilimsel ve idarî yeteneği olan makamlar temsilcilerinin de söz ve karar sahibi bulunduklarını ve izin verilmeme ölçülerinin, Anayasa'nın 11. maddesiyle öngörülen kamu yararı, genel ahlâk, kamu düzeni ve millî güvenlik gibi esaslar içinde kaldığını göstermektedir.
Öte yandan, memleketin bir çok yerlerinde aynı anda gösterilebilen, halk ruhiyatı üzerinde derin etkiler yapan, maşerî vicdanda geniş tepkiler yaratan bir temaşa vasıtası olan filimlerin bir kayıtlamaya tâbi tutulmalarında kamu yararı vardır. Bu sebepledir ki filimlerin bir çok ileri Avrupa memleketlerinde de izne ve kontrole bağlı tutulması zarurî görülmüştür. Hattâ en yeni anayasalardan olan 1947 tarihli İtalyan Anayasasının 21. maddesiyle umumî adâba aykırı neşriyat, tiyatro ve bütün sair gösterilerin yasak olduğu ve kanunun bunları önlemeye ve cezalandırmaya elverişli tedbirleri tesbit edeceği açıklanmak suretiyle filimlerin de bazı kayıtlamalara tâbi tutulacağı kabul edilmiştir. Sinema filimlerinin bir sanat eseri niteliği taşıdıkları şüphesiz olmakla beraber, edebiyat, resim, heykel gibi güzel sanatlarda da raslandığı gibi müstehcen ve genel ahlâka aykırı fikir mahsullerinin de sanat eserleri arasında sayılamıyacağı aşikârdır.
Polis, iç güvenliğin ve kamu düzeninin korunmasını sağlamakla ödevli zabıta kuvvetlerinden biri olması itibariyle yalnız suçların işlenmesinden sonra faillerinin yakalanması ile görevli olmayıp aynı zamanda Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun ikinci maddesinin A bendinde belirtildiği üzere kanunlar ve kamu düzenine uygun olmayan hareketlerin işlenmesinden önce bunların önünü almakla da görevlidir ve bu görev de hiç şüphesiz Devletin ilkel vazifeleri arasında ön sırayı tutmaktadır.
Sinema filimlerinin kontrolüne ilişkin hüküm, filim yapma ve gösterme serbestliğini esasından kayıtlayıcı nitelikte olmayıp, genel ahlâkın ve millî güvenliğin korunması ve kamu düzeninin sağlanması için alınmış zarurî bir tedbirden ibaret bulunması bakımından, bilim ve sanatı öğrenme ve öğretme, açıklama ve yayma hürriyetinin özünü zedeleyen bir mahiyet taşımamakta ve Anayasa'nın sözüne ve özüne aykırı bulunmamaktadır.
Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun 6. maddesi hükmü, bir yasama yetkisinin devri niteliğinde telâkki edilemez. Zira, sözü geçen kanunun, 1. ve 2. maddeleriyle polisin görev ve yetkilerin sınırlarını belirtmiş, 6. madde ile de polise tanınan izin verme ve kontrol yetkisinin bu umumi sınırlar içinde kalacağını göstermiştir. Nitekim bu maddenin uygulanma esaslarını tesbit eden tüzüğün de bu sınırlar içinde kaldığı görülmektedir.
Sonuç:
Yukarıda açıklanan sebeplerden ötürü:
1 — Polis Vazife ve Selâhiyet Kanununun 2. maddesinin B bendinde yer alan (Polisin göreceği vazifelerde salâhiyetli âmirden verilecek emirlerde Memurin Kanununun 40. maddesi hükmü carî değildir.) hükmünün, Anayasa'ya aykırı olduğundan, iptaline ve iptal hükmünün Anayasa'nın 152. ve 44 sayılı kanunun 50. maddeleri uyarınca karar tarihinden başlıyarak 6 ay sonra yürürlüğe girmesine Üyelerden Tevfik Gerçeker, Osman Yeten, Lûtfi Akadlı ve Şemsettin Akçoğlu'nun muhalefetleri ile ve oyçokluğu ile,
2 — Aynı kanunun 6. maddesi Anayasa'ya aykırı olmadığından bu maddeye ilişkin iptal dâvasının reddine Üyelerden Rifat Göksu ve İbrahim Senil'in muhalefetleriyle ve oyçokluğu ile,

8.7.1963 gününde karar verildi.

Başkan
Sünuhi Arsan
Üye
Tevfik Gerçeker
Üye
Osman Yeten
Üye
Rifat Göksu
Üye
İsmail Hakkı Ülkmen
Üye
Lûtfi Akadlı
Üye
Şemsettin Akçaoğlu
Üye
İbrahim Senil
Üye
İhsan Keçecioğlu
Üye
Salim Başol
Üye
Celalettin Kuralmen
Üye
Hakkı Ketenoğlu
Üye
Ahmet Akar
Üye
Muhittin Gürün
Üye
Lûtfi Ömerbaş

MUHALEFET ŞERHİ

Türkiye İşçi Partisi, 2559 sayılı Polis Vazife ve Salâhiyet Kanununun 6. maddesinin, Anayasa'nın 21. maddesine aykırı olduğunu ileri sürerek, iptaline karar verilmesini istemiştir.

Anayasa'nın 21. maddesinin Temsilciler Meclisinde görüşülmesi sırasında, Anayasa Komisyonu Sözcüleri, filimlerin sansürü konusu Anayasa'nın düzenlemediğini, bu işin bir Anayasa konusu olmaktan daha çok bir kanun meselesi olduğunu, kanunlarda ilgili hükümlerin yer alacağını beyan etmişlerdir.

Bu beyanlardan filimlerin sansürü işinin anayasa dışı bırakıldığı, ancak bu mevzuun kanunla düzenlenmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Kanun Koyucu, Yeni Anayasadan önce konuyu ele alarak, 2559 sayılı kanunun 6. maddesini de düzenlemiştir. Bu maddede, «hariçten gelen filimlerin gösterilmesi ve dâhilde yapılacak filimlerin çekilmesi polisin iznine bağlı olduğu, polisin, filimlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapacağı» yazılıdır. Maddede sözü geçen tüzük de yapılmış ve bunda. kontrolün hangi makamlar tarafından ne şekilde yapılacağı ve hangi hallerde müsaade verilmiyeceği gösterilmiştir.

Kanunun Koyucu, filimlerin ve senaryoların kontrolü konusunu sınırlamak üzere, ele aldığına göre bu konuyu kendisinin etraflıca düzenlemesi, aşırı ve maksat dışı uygulama imkân ve ihtimallerini önleyecek şekilde, hangi sebeplerle filimlerin gösterilmesine veya çekilmesine müsaade edilmeyeceğini açıkça belirtmesi zorunlu olduğu kanısındayız. Ancak bu takdirdedir ki, Anayasa Komisyonu Sözcülerinin beyan ettikleri gibi, konu, bir kanunla nizama bağlanmış sayılabilir. Kanun Koyucu ise, yabancı filimlerin gösterilmesinin, polisin iznine bağlı olduğunu öngörmekle yetinmiş, bu hükmün uygulanmasını ve bu meyanda hangi filimlerin gösterilmesine veya çekilmesine müsaade edilmeyeecğinin tesbitini tüzüğe yani yürütme organına bırakmıştır. Halbuki bu müsaadeyi vermemek, belli alanlarda kişilerin haklarını ve faaliyetlerini kısmak demek olduğundan bu kısmanın esaslarını ve sınırlarını tesbit etmek yasama organının yetkilerindendir. İnceleme konusu olan 6. madde, yasama organına ait bir yetkinin yürütme organına devrini tazammun ettiğinden, Anayasa'nın 5. maddesine aykırıdır. Filimlerin hangi hallerde gösterilmesine müsaade edilmeyeceğinin tesbiti işinin tüzüğe bırakılmış olması, tüzükler Danıştay'ın incelemesinden geçtiği cihetle hukuki bakımdan bir teminat teşkil etmekte ise de, bu cihet, yasama yetkisinin devrini tazammun eden söz konusu 6. maddenin Anayasa'ya aykırı sayılmaması için yeter sebep teşkil edemiyeceği düşüncesindeyiz. Bu sebeple ve yalnız bu madde yönünden, çoğunluk kararına muhalifiz.

Rifat Göksü
Üye
İbrahim Senil
Üye

---

2) Aynı konuda bir fikir için bk. Tem. Mec. Anayasa Komisyonu sözcüsü Turan Güneşin beyanı, Tem. Mec. Tut. Der. C. 3, s. 212 v.s.

3) Anayasa Mahkemesinin 38 sayılı kanun ve Basın Kanununun 31. maddesi ile ilgili 8/4/1963 tarihli E. 170/K. 178 sayılı kararlarında düşünce özgürlüğünün Anayasanın genel prensiplerine göre sınırlanabileceği sonucuna varmıştır.

4) STAQUET, Willy, Le Controle des films en Belgique, Rev. de Dr. Pen. et de Crim., 1965, no. 4, 339 ve müt.

5) STAQUET, 340.

6) STAQUET, 339 not 1.

7) Fransada sansür sistemi için genel olarak bk. SARRAUTE, R. GARBINE, M. Droit de la Cinematographie, Paris 1955, 183-189, 193-195.

8) CANTARANO, C., Regime giuridico della stampa, Roma 1960, 102.

9) Bk. CANTARANO, 104 ARIENZO, Cinematograria, in Nuoviss. Dig. It.

10) Bu eski kanunun Anayasaya aykırılığı genel olarak kabul edilmişti: bk. CANTARANO, 110.

11) Aksi görüş 1959 Venedik Kongresinde ileri sürülmüştür. Fakat genellikle Anayasadaki tâbir geniş anlamda kabul edilmektedir: bk. CANTARANO, 109 PANNAIN, Manuale di diritto penale, II, 310 LOSCHIAVO, G. G., Buon Costume, censura e libertà linguaggi diversi, Riv. Pen 1963, no. 1-2, 9 v.s.

12) Kanuna göre ilk komisyon, bir Yargıtay Hâkimi başkanlığında, birer hukuk, pedagoji ve psikoloji profesörü ile, sinema yazarları, sinema endüstricileri ve rejisörler birliğinden birer kişiden teşekkül etmektedir.

13) Genel olarak bk. LOSCHIAVO, 9 v.s.

14) Bk. LOSCHIAVO, 20 PETRONE, M., Efficacia territoriale del sqestro penale di film osceno, Riv. It. di Dir. e Proc. Pen., 1962, 140.

15) Un Più forte PSDI per uno Stato efficiente e per il benessere del popolo italiano Roma 1963 52. Sağcı Parti Democrazia Cristiana (DC) ise, sinemanın genel ahlâk, din ve örf kaideleri ile sıkı sıkıya bağlanması ve bu konuya aykırı filimlere imkân verilmemesi görüşündedir. Bk. APOLLONIO, M., La componente culturale, in La Società Italiano, Roma 1963, 207.

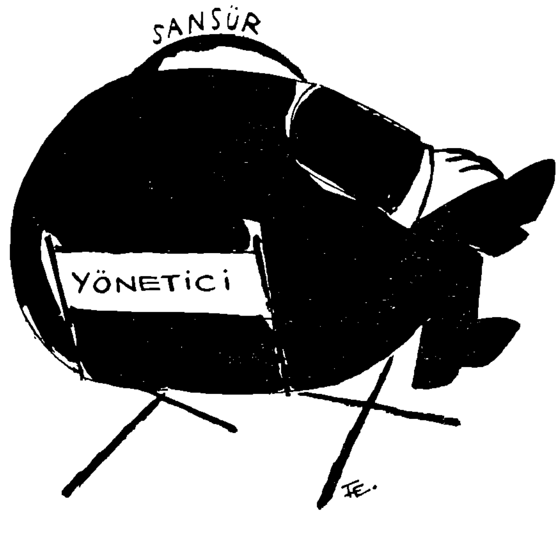
16) An. Mah.'nin 28.3.1963 tarih ve E. 4/K. 71 sayılı kararı.

17) DÖNMEZER ERMAN, Nazari ve tatbiki ceza hukuku İstanbul 1965, I, 145.

18) Bk. CANTARANO, 107.

19) Gerçekte de, uygulama san'at filmlerinin yasaklanması, hiç bir değer taşımayan bir takım piyasa filmlerinin vizyona girmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.

FERRUH DOĞAN



SANSÜR'DEN İNCİLER

nijat özön

1962'nin başlarında «Yılanların Öcü»nün sansürle yılan hikâyesine dönen serüveni sürüp giderken beklenmedik bir raslantıyla karşılaşmıştık: Sansürün filimle ilgili yasak kararı elimize geçtiği günlerde, Abdülhamit II'nin kurduğu korkunç sansür örgütü «Encümen-i Teftiş ve Muayene»nin Topkapı Sarayı Müzesi'ne geçen karar defterlerinden bazı örnekler de elimize ulaşmıştı. Bizi o vakit en çok şaşırtan nokta, «Yılanların Öcü» için verilen yasak kararı ile «Encümen-i Teftiş»in kararları arasında, dilin eskiliği bir yana bırakılırsa, anlayış, dünya görüşü, deyiş, cümle yapısı, deyiş çapraşıklığı ve düşüklüğüne kadar uzanan büyük benzerlikti. Bundan dolayı, sinema sansürümüzün, sık sık öne sürüldüğü gibi Mussolini İtalyasının sansür düzeninden çok, Abdülhamit'in bütün yayına koyduğu ve uyguladığı sansür geleneğine bağlı olduğu ve Cumhuriyet Türkiyesinde padişahlık sansürünün hiç olmazsa sinema alanında sürüp gittiği yargısına varmıştık. Bu yargıyı ve bunu destekleyen örnekleri «Yön»ün iki sayfasını bu konuya ayırarak belirtmiştik. («Yön», Sayı: 16, 4.3.1962). Aşağıda, yerli filimlerden bazıları için verilmiş sansür kararlarından bazı örnekler bulacaksınız. Her hangi yanlış anlamaya, yani bunların bunların özellikle seçilip ayıklanmış örnekler olduğu kanısına yol açmamak için belirtelim ki, bunlar çeşitli zamanlarda birer raslantıyla elimize geçen az sayıdaki sansür kararlarından derlenmiştir; yani gerçekte, derlenecek inciler son derece bol ve buradakilerden daha iyidir.

POLİS NE VAKİT KÜÇÜK DÜŞER?

«Murad'ın arabasında ölü bir kadının trafik polisi tarafından görüldüğü sahnede, polisin bir ölüyü tefrik edemiyeceği şekilde gösterilmesiyle polis küçük düşürüldüğünden...».

İMTİYAZSIZ SINIFSIZ...

«Oya'nın babasının Suat hakkında söylediği» ikiniz de ayrı âlemlerin insanlarısınız» cümlesi bir sınıf farkını ima ettiğinden çıkarılması...»

SONRA KOMÜNİSTLİK OLUR.

«Leylâ ile Handan'ın birlikte oturmaya karar verdikleri zaman «kazancımızı ortaya koyar beraber harcarız» sözü bir çeşit komünizm düşüncesi telkin ettiğinden...»

HAPİSTE DEDİĞİN BOŞ OLUR

«Koğuşu boydan boya tıklım tıklım gösteren sahnenin çıkarılması, ancak yakın plânda saz çalan iki kişinin ve şarkının sonunda Mahmut ile arkadaşının bırakılması...»

NURLU UFUKLARA VARMIŞIZ DA...

«Türkiye'yi ilkel ve halkını sefil olarak gösteren bazı sahnelerin çıkarılması şartıyle...»

FİLİM NASIL ÇEVRİLİR, FİNİŞE NASIL GEÇİLİR?

«...Esasen zabıtanın da yaralı bir kimseyi bırakıp gitmesinin vazife mefhumu bakımından uygun olmayacağı düşüncesiyle: Filmin kahramanlarından Hüseyin'in harabelerde kız kaçarken arkasından bıçak attığını, kızın da bıçağı yiyince düştüğünü gösteren sahnenin çıkarılıp sadece kızın sevgilisi Mehmet'in gelerek kızı kucağına alıp yürümesiyle iktifa edilip, bu arada bir spikere de: «İşte böylece halk arasında yaşayan meş'um bir efsane filimde görüldüğü gibi mes'ut bir efsane haline getirilmiş ve zamanımıza kadar akıp gelmiştir» şeklinde bir konuşma yaptırılması...»

TURİSTLERİ ÜRKÜTMEYİN

«Belediye Reisinin uşağının, turistlerin bavulundan hırsızlık yapması ve masa üzerindeki yemek artıklarını yemesi turist celbi mevzuunda küçültücü mahiyette olduğundan...»

SPİKERE GENE İŞ ÇIKTI

«Asuman'ın hapiste bulunduğu bir sırada bir spikere «Hayata küsmüş olan Asuman'ın bu suçu bile bile işlediği ve bunun cezasını kendisine bile bile lâyık gördüğü» şeklinde bir konuşturma yaptırılarak...»

HAZRET-İ MUHAMMET NASIL KONUŞURDU?

«Hazret-i Ömer'in ashabıyle birlikte, Hazret-i Muhammed'in Kur'an okutmakta olduğu bir meclise eli kılıçlı olarak girmek istemesi üzerine ellerindeki kesici âletlerle kıyam eden ashaba hitaben Hazret-i Muhammed'in hâfiften duyulan «Hattaboğlu Ömer mi, bırakın gelsin» şeklindeki sesi 20 sayılı senaryo kararına uyularak filme alınması icabederken bu lâzımeye riayet edilmediği görülmekle Hazret-i Muhammed'in mübarek seslerinin taklidinin halkımız üzerinde iyi tesir bırakmayacağı düşünülerek filimden çıkarılması, gerekiyorsa bunun yerine ashaptan birinin «Resul-i Ekrem müsaade ediyorlar, bırakın gelsin» diye bir ibarenin konulması...»

KAYINBABALIK GURURU

«Kayınpederin damadın eline sarılarak öpmek istediği sahne ile damadın babaya «öpülecek el

varsa kızınındır. Kızının elini öp» sözlerini kayınbabalık gururunu tamamiyle kıran bir hareket olarak...»

DEVLET SIRRI

«Filimde geçen Washington menşeli bir habere göre «Amerika Birleşik Devletleri'nin Türkiye'ye verdiği sualtı atom mayınlarının dökülmesine başlanılmıştır» şeklindeki cümle bir sırrı ifşa ettiğinden ve radyolarımızda da böyle bir haberin neşredilemiyeceği cihetle bu cümlenin çıkarılması...»

İŞSİZLİK Mİ? O NE DEMEK?..

«Oya'nın iş ararken detaylar halinde gösterilen muhtelif şirketler ve şahısların iş olmadığını ima ve müracaatları reddeder mahiyetteki söz ve hareketlerinin tamamen çıkarılması...»

MEVLÛT NASIL OKUNUR?

«Süleyman Çelebi rolünü oynayan, mevlid mısralarını yanlış okumaktadır. Medlid aruz vezniyle yazılmıştır ve (fâilâtün fâilâtün fâilün) veznindedir... Binaenaleyh klâsik Türk edebiyatını iyi bilen bir edebiyat hocasının nezareti altında ve diksiyon dersi almış biri tarafından yeni baştan okunması...»

GICIK ATMANIN SIRASI MI?

«Filimde 'Akşam' gazetesinin birinci sayfasında büyük puntolarla '12. Tümen Kumandanı değiştirildi' ibaresinin görüldüğü sahnenin çıkarılması şartıyle...»

AMANIN ASKERLİK GELDİ BAŞA...

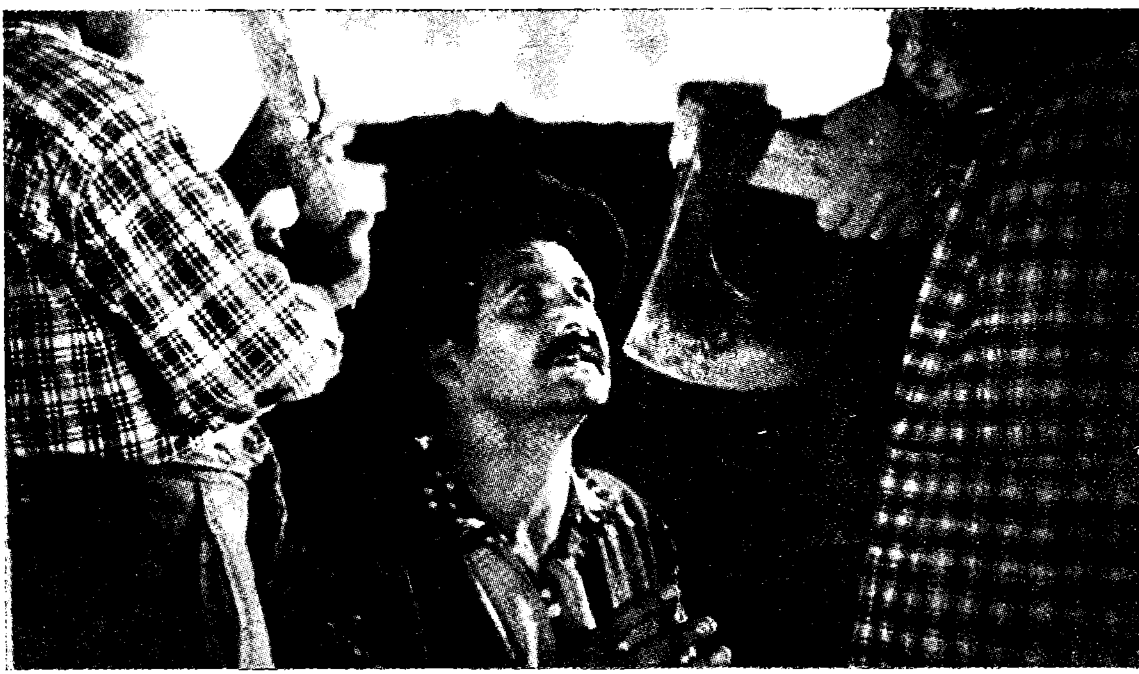
«Mahmut'un yirmi günlük kurs için askere gitmesi sebebiyle sevgilisinden ayrılması ve başına gelen bütün facialarıń Nizamnamenin 7/7'de belirtilen halkı askerlikten soğutucu bir nitelik taşıdığı bu safhaların başka bir sebebe dayandırılması...»

1961 DE ÖĞRETMEN BAŞA...

«Memleketimizin bugün için ihtiyaç duyduğu ve inkılâp hükümetimizin de ehemmiyetle ele almış bulunduğu ve haddizatında kudsî bir meslek olan öğretmenliğin kötü bir tema ile gösterilmesi bu mesleği zedeleyici bir mahiyet arzetmektedir... Kasaba ağasının şımarık oğlunun evlenme mevzuu altında vazifeli bir öğretmene gerek söz ve gerekse çirkin hareketleriyle taarruz etmesiyle bu suçlarının cezasız kalması mesleğin haysiyetini ihlâl edeceği gibi bu mesleğe intisap edecek genç nesil üzerinde de bir teşevvüş ve tereddüt meydana getirecektir... Bu bakımdan filmin en ehemmiyetli noktasını teşkil eden ve bir öğretmeni mesleğinden ayrılmasına kadar zorlayan sebeplerin devlet müdahalesi ile bertaraf edilmesi ve bunun ibret-i müessire olacak tarzda yeni sahneler ilâve edilmek suretiyle tashih edilmesi lâzımdır...»

«FOSFORLU CEVRİYE»DEN NE HABER?

«Senaryodan çıkarılması şart koşulduğu halde çıkarılmadığı görülen «dangalak, kereste, züppe, beş kuruşluk şöför, sekiz cilet salla, ayıp sallama abla, hop dedik, çuvalın kaça?» şeklindeki argoların ve konuşmaların çıkarılarak yerlerine konuşma nezaketine yaraşır kelimelerin konulması... — «Hafize'nin Cemile'ye şikâyet şeklinde söylediği «Ne sürtüklüğümü bıraktılar ne orospuluğumu» sözlerinden sürtük kelimesinin bırakılıp «orospu» tâbirinin çıkarılması...» — NOT: Filmin adında yer alan «Kahpe» sözüne takılınması üzerine filimci, bu çeşit filim adlarının senaryo ve filim olarak sansürden geçtiğini gösterir bir liste verir.



METİN ERKSAN/YILANLARIN ÖCÜ

sansür açık oturumu

Oturuma Katılanlar: Yönetmen / Onat Kutlar Konuşucular: Muhtar Kocataş / Yapımcı — Alp Zeki Heper / Yönetmen — Baykan Sezer / Sinema Yazarı — Çetin Özek / Hukukçu — Ziya Metin / Yönetmen, — Rekin Teksoy / Sinema yazarı.

ONAT KUTLAR: Türkiye'de sansür sorunu bugüne kadar üzerinde çok tartışılmış bir konudur. Burada bulunan tartışmacı arkadaşlar konu ile uzaktan yakından ilgili kimselerdir. Bu tartışmanın konuya belli bir aydınlık getireceğine inanıyorum. Konu bilindiği gibi birçok açılardan tartışılabilir, bu yüzden tartışmaya bir açıklık getirmesi bakımından ilk sözü hukukçu sayın Çetin Özek'e veriyorum.

ÇETİN ÖZEK: Sinemayla ilgisi bir seyirci olmaktan öteye geçmeyen benim için soruyu ancak hukuk açısından incelemek mümkün. Burada sansürün memleketimizdeki işleyişini hukuki dayanakları bakımından incelemeye çalışacağım. Sansür hangi hukuki metinlere dayanarak işlemektedir? Bu metinin özellikle anayasa açısından değeri nedir?

Polis Vazife ve Selâhiyetleri kanununun 6 ncı maddesi, hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır diyor. Polis film ve senaryoların muayene ve tetkik işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar hükmünü taşımaktadır. Polis Vazife ve Selahiyetleri kanununun bu hükmüne dayanılarak 1939 yılında filmlerin ve film senaryolarının kontroluna dair bir nizamname çıkarılmış ve bu nizamname 1948 senesinde tadil edilerek günümüzdeki hale sokulmuştur. Bu nizamname uyarınca filmlerin nasıl sansüre tabi tutulduğu daha sonra sinemacı arkadaşlarca açıklanacak. Ben bu nizamnamenin değerlendirilmesini yapmak istiyorum.

Bu nizamname diğer ülkelerde benzeri görülmeyen iki sansür tipi yaratmıştır. Bunlardan birincisi senaryo kontrolü diğeri çekim bittikten sonra filmin sansürü. Böylece çekimden sonra da bir film kabul edilmiş olmamaktadır. Nizamnamenin dayandığı Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanununun 6 ncı maddesinin Anayasaya Aykırı olduğu gerekçesi ile Türkiye İşçi Partisi Anayasa Mahkemesine başvurmuştur. Anayasa Mahkemesi bunu 1963 yılında reddetmiştir. Yani Polis Vazife ve Selahiyetleri kanunu ve dolayısıyla sansür yönetmeliğinin anayasaya uygun olduğunu Anayasa Mahkemesi kabul etmiştir. Sansür nizamnamesinin anayasaya aykırılığı öne sürülürken şu gerekçelere dayanılmıştı. Anayasamızın 21 nci maddesi hep bilindiği gibi bilim ve sanat hürriyetini düzenlemektedir. Herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğrenme açıklama ve yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir, diyor. Davayı açan örgüt sansür mekanizmasının polislerin elinde bulunması bu yetkinin polise verilmesi nedeniyle Türkiyede sanat özgürlüğünün tahdit anlamına geldiğini ileri sürmüştür. İkinci olarak komisyonların sanatla ilgili bulunmadığını belirtmiş ve fikir ve sanat hürriyetini sınırlayarak bir tefsirin ancak yargı organlarınca alınabileceğini belirtmişti. Bu gerekçeler Anayasa Mahkemesince reddedilmiştir. Anayasa Mahkemesi bu gerekçeleri neye dayanarak reddetmiştir? Deniliyor ki Anayasanın müzakereleri sırasında nasıl basında sansür yasaktır diye anayasada hüküm varsa, filmde sansür yasaktır diye bir hüküm konması teklif edilmiştir. Bu teklif meclis tarafından reddedilmiş. Anayasa Mahkemesi buna dayanarak kanun koyucunun sansürden yana olduğu sonucunu çıkarmıştır. Anayasa Mahkemesinin ikinci gerekçesi de bütün batı ülkelerinde sansür vardır o halde Türkiyede de bulunması gerekir. Yine aynı mahkemenin üçüncü gerekçesi de sansür hakkının kanunca tanınmış olunması Polis Vazive ve Selahiyetleri Kanununca ve tüzüğün yanlız bunun şeklini göstermekte oluşudur. Bir diğer gerekçe, komisyonların verdikleri karar için iptal davası açma olanağının bulunmasıdır. İşte Anayasa Mahkemesinin Sansürün Anayasaya aykırı olmadığı konusundaki gerekçeleri bunlar. Böylece hukuk alanında iki görüş açığa çıkmış

bulunuyor. Özetlersek sansüre itiraz eden örgüte göre yetki polise verildiği için sansür anayasaya aykırıdır. Anayasa Mahkemesine göre de yetki kanuna verildiği için anayasaya aykırı değildir. Bizim bu konudaki düşüncelerimize gelince, bence Polis Vazife ve Selahiyetleri kanununun bu maddesi tüm olarak Anayasaya aykırıdır. Sansür mekanizmasının işleyişi yüzde yüz anayasaya aykırıdır. Nedeni şu: Anayasamızın 20 nci maddesi herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir, düşünce ve kanaatlerini söz yazı resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir, demektedir. Yine aynı şekilde 21 nci madde de bilim ve sanat hürriyeti konusuna yervermektedir. Sinema da bir resimler dizisi, çoğaltılan basılan bir resimler dizisi olduğuna göre Anayasamız bu hakkı tanımış bulunmaktadır. Peki bu özgürlükler sınırsız mıdır? İlgili sınır Anayasanın 11 nci maddesinde gösterilmiştir. Anayasanın 11 nci maddesi temel hak ve hürriyetler anayasanın özüne ve sözüne uygun olarak ancak kanunla sınırlandırılabilir demektedir. Buradan anlaşılan şudur. Düşünce fikir, sanat eserlerini sınırlayacak tedbirler, sınırlandırıcı normlar ancak kanun olabilir.

Oysa bizim tatbikatımızda Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanununun yetkili maddesi sadece sansür yapma yetkisi polisindir demektedir. Hangi sebeplerle neye dayanarak bir filmi kabul edeceği ya da hangi sebeplerle neye dayanarak bir filmi reddedeceği kanunda gösterilmiş değildir. Esas sınırlayıcı yani bilim ve sanat hürriyetini sınırlayan hükümler nizamnamenin 7 nci maddesinde yer almış bulunmaktadır. Bu sebepler şunlar: Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, din propogandası yapan, milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi, içtimai ideoloji propagandası yapan, umum terbiyeye ve ahlâka ve milli duygularımıza mugayır bulunan, askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propoganda yapan memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, cürüm işlemeye tahrik eden, içinde Türkiye aleyhine propoganda vasıtası olarak sahneler bulunan, neyi isterseniz bunun içine sokmak mümkündür.

Niyet edildiğinde herhangi bir filmi bu maddelerden birinin içine sokmamaya imkân yoktur. Böylece bütün yetki polisin eline verilmiş olmaktadır. Bunu nizamname yapmaktadır. Oysa Anayasanın 11 nci maddesi bu hakların kısıtlanmasını «kanun»a vermişti. Bütün bunlardan sonra Anayasa Mahkemesinin 6. maddeyi Anayasaya uygun bulması başlangıcından beri gösterdiği dargörüşlülüğün bir yansımasıdır.

Anayasa Mahkemesinin ikinci gerekçesi bütün diğer ülkelerde sansürün bulunmasıydı. Evet, bütün diğer ülkelerde sansür vardır fakat hiçbirinde bizim sansürümüz gibi bir sansüre rastlanamaz. Nitekim bu konuda İtalyanca yazılmış bir bapta bizdeki sansür sisteminin Mussolini İtalyasındaki sansürle çok yakın özellikler taşıdığı anlatılmaktadır. Ve bu sistemin Faşist bir sistem olduğu, şimdikilerde artık kalmadığı da eklenmektedir

Anayasaya akırılığın dışında diğer bazı aksaklıklar hukuki aksaklıklarda vardır nizamnamede. Birincisi şu: (Yine Anayasaya aykırılık sonucu doğurmaktadır) Senaryolar, afişler kontrol edilmektedir. Oysa bunların eserle doğrudan ilgisi olmayıp eser için kaynak teşkil eden maddelerdir. Bunlar basılmış ya da basılacak eserlerdir kısaca film değillerdir. Bunlar matbuadır. Nizamname bunların da kontroluna meydan vermektedir. Anayasamızın 22 nci maddesi Basın hürdür ve sansür edilemez demekte 24 ncü maddesi de kitap ve broşür yayımı izne bağlı tutulamaz, sansür edilemez demektedir. Senaryo, afiş ve benzeri matbuanın kontrol edilebilmesi dolaylı olarak basın üzerinde sansür yaratmaktadır. Nizamnamenin sakatlıklarından bir diğeri de 28 nci maddesidir. Bu madde bir film yapıldıktan sonra İçişleri Bakanlığı kanalı ile oynanmasına engel olmak, ya da oynanırken yasaklamak imkânlarını vermektedir. İsterseniz maddenin metnini gözden geçirelim. 'Kontrol komisyonlarında çekilmesine ve gösterilmesine müsade edilen filmlerin, gösterilmesinde veya çekilmesinde sonradan herhangi bir mahsur düşünüldüğü takdirde keyfiyet valilikler veya ilgili memurlarca İçişleri Bakanlığına bildirilir, İç İşleri Bakanlığınca verilecek emre göre herhangi bir filmin gösterilmesi veya çekilmesi yasaklanır. Yani izin verilip gösterilmeye başlanmış bir filmin dahi sonradan yasaklanması mümkündür. Benim hukuk açısından ortaya koymak istediklerim şimdilik bu kadar. Özetlersek bu gün Türk filimciliğini içerik bakımdan olumlu ya da olumsuz yöne yönelmesi polisin ya da iktidarların eline kalmış durumdadır. Yasaklayıcı imkânların bu kadar genişliği karşısında iktidar istediği filmleri yasaklamak imkânı sahip bulunmaktadır. Aklıma gelmişken bir konuya daha dokunayım. Anayasa Mahkemesi haksızlığa uğrayanlar için Danıştay yolunun açık olduğunu öne sürmektedir. Bu Anayasa Mahkemesinin bir çok kararlarında baş vurduğu bir taktiktir. Örneğin Pasaport Kanunu vs. gibi. Eğer kanunların ya da kanunların tatbikinin Anayasaya aykırılıkları Danıştay yoluyla giderilebilmiş olsaydı o zaman Anayasa Mahkemesini kuralım diye senelerce bağırmamız boşuna olmuş olur başka bir deyimle Anayasa Mahkemesinin hikmet-i vücudu kalmazdı.

Kaldı ki Anayasa Mahkesi ile Danıştay görevleri bakımından farklı kurumlardır. Anayasa Mahkemesi bir hukuk metninin Anayasa karşısında değerlendirmesini yapar, uygun ya da değil

der. Oysa Danıştay bir metnin, Anayasa'ya uygun bir metnin tatbikatından doğan aksaklıkların giderilmesi için kurulmuş bir makamdır. O yüzden de başvurma yollarının açık olması bir metnin Anayasaya uygun olmasının kanıtı olamaz.

ONAT KUTLAR: Kanunun hukuki yanı böylece ortaya konulmuş bulunuyor. Fakat uygulama bu normlar içinde bile düzgün olmamaktadır. Soruyla doğrudan doğruya ilgilenmek zorunda kalan yapımcı Muhtar Kocataş'a sözü bırakıyorum. Uygulamada ne gibi güçlüklerle karşılaşılmaktadır?

MUHTAR KOCATAŞ: Konunun Hukuki yanı yeterince ortaya konmuş bulunuyor. Ben iktidarların ya da yöneticilerin bu nizamnameyi nasıl yorumladıkları ve uygulamada ortaya çıkan aksaklıklar üzerinde durmak istiyorum. Nizamnamenin Anayasaya aykırılığı konusuna katılıyorum. Nizamname demin gözden geçirildi. Gerçekten bu nizamname uyarınca yasaklanamıyacak film yok. İlkin senaryo gönderiliyor. Senaryonun tasdiki bence çekime teşvik anlamı taşımaktadır. Yani yapımcıya bir mali külfeti üzerine alabilirsin demek oluyor. Kendi filmimden örnekler vereceğim. Filmin senaryosu Koalisyon hükümetleri sırasında sansür komisyonun gönderildi. Ve tastik olundu. Bunun üzerine hiçbir değişiklik yapmaksızın senaryoya tıpatıp uyan bir film yaptık. Seçimler oldu ve seçim sonrası çektiğimiz filmi tekrar sansüre yolladık. Bu kez sansür filmin diyaloglarından 6-7 sinin çıkarılmasını istedi. Bu isteği uygun bularak gerekli diyologları çıkardık. Fakat yine de filmin bütününü sansürden çıkartabilmek kabil olmadı. Bir garip işleyişi bulunan bu sansürün içine yanlızca polis girmemektedir. Örneğin emekli bir vali (başka iş bulamadığından olsa gerek) İçişleri Bakanlığını temsilen sansür heyetine giriyor. Turizm ve Tanıtma Bakanlığını temsilen bir memur katılıyor. Bir kurmay albay katılıyor. Yine İçişlerinden Emniyeti temsilen (Emniyette bir önemli işler dairesi var) onun müdür ya da müdiresi katılıyor. Bir de Milli Eğitim Bakanlığı temsilcisi katılıyor ve böylece sansür 5 kişiden oluşuyor. Gerçekte sansürü meydana getiren kişiler arasında bir fikir birliği yok. Nizamnamenin neyi menettiği, nelerin çıkarılması gerektiği konusunda başlangıçta bir uyuşma yok. Bunları film sansüre girdiğinde öğrenebildim. Benim filmim 3-2 mağlup olmuştu. Turizm Bakanlığı temsilcisi aleyhte oy kullananlardan biri (Aynı Turizm Bakanlığı Türk Sineması üzerine Fransızca bastırdığı bir kitapta ülkemizde çevrilen en



DUYGU SAĞIROĞLU / BİTMİYEN YOL

iyi filmlerden biri diye sunmuştur filmi)! Bu anektodu özellikle andım. Çünkü buradan neyi sansür edeceklerini pek bilmeyen bir topluluğun eline yetki verildiği sonucunu çıkarabiliriz.

Danıştaya müracat ettik. Sonucun ne olacağını henüz kestiremiyoruz.

Uygulamada sansürün kötü sonuçlar getirdiği bir gerçektir. Bunun nedeni konuyla uzaktan yakından bir ilişkileri bulunmayan, memur zihniyetli insanların eline yetki vermekten doğmaktadır.

Anayasa Mahkemesinin sansürü Anayasaya uygun görmesi karşısında ben sansür olmalı mı olmamalımı türünden bir tartışmanın bu toplantıya yararlı olacağına inanmıyorum pek. Ancak uygulamada nizamnamenin sakatlıklarının çok olduğu konusuna katılıyorum.

ONAT KUTLAR: Sayın Muhtar Kocataş'ın belirttikleri gibi film kontrollarının uygulanmasında bir çok aksaklıkların, birçok yanlışlıkların bulunduğu ortadadır. Ancak ülkemizde sorunu iki yönüyle araştırmak zorundayız. Bunlardan ilki genel olarak sansür konusundaki düşünceler (ki bunun da ortaya konulmasında yarar görüyoruz). Sansürün genel olarak, sansür konusundaki düşüncelerin ortaya konması, Türkiyede sansürün bulunup bulunmaması konusundaki düşünceler, bulunuyorsa bunun yasalara uygun olup olmadığı konusundaki düşünceler ve ikincisi de bunlar bulunduğu halde ortaya çıkan düşünceler. Bence bu ikı yolun çelişmediğine birbirini bütünlediğine inanıyorum. Konuyu iki yönlü açığa çıkarmak uygun olacaktır kanısındayım.

Sözü yine uygulamayla ilgili olarak bir yönetmen arkadaşa Alp Zeki Heper'e veriyorum. Bilindiği gibi Alp Zeki Heper'in ilk uzun metraj filmi de sansüre takılmış bulunmaktadır.

ALP ZEKİ HEPER: Bu tartışmaya katılmak benim için yararlı oldu. Belli bir noktanın aydınlanabilmesini istiyorum gerçekten. Kanılarım itibarı ile her türlü düşünce kısıtlanmasına ve her türlü sansüre karşıyım. Bu tartışmada yerli sinemacıların da olmasını isterdim. Çünkü şöyle bir durum var, nasıl yerli sinemanın koşulları kötü film çevirmeye alet ediliyorsa sansür de alet olarak kullanılmaktadır. Filmimin yasaklanmasına sansür adına üzüldüm gerçekten. Türkiyede sansür bulunabilir fakat sansürün bulunması film yapımını engelleyemez. Karşılaştığım bazı yerli filmciler ve yapımcılar Türkiyede sansür bulunduğunu bu yüzden iyi film çeviremediklerini öne sürmektedirler. Senin başına da geldi, onun için gel bizimle birlikte filmler çevir kafaları betonlaştıran pis iğrenç filmleri çevir diyorlar. Başlangıçta sansürle akıllıca münasebetlere girmek gerekiyor. Meslekten bir insanın bu konuyu incelemesi, savaşını yürütürken karşısında bulunan kurumlar arasına sansürü de katması gerekiyor. Sansürdeki insanlar senaryo okumuyorlar — ellerine çok fazla senaryo gelmesinden olmalı — Bu yüzden ellerine gelen senaryonun içinden bir iki kelime çıkarıp çekebilirsiniz diye geri veriyorlar. Tanınmış bir kişiyseniz hemen geri çevriliyor senaryonuz. Sansürün malûm kişiler arasında saydığı kişilerdensiniz. Bu yüzden takma adla göndermek akıllıca bir davranış. Senaryo faslı atlatıldıktan sonra yine sizi tanımak imkânını buluyorlar. Filmin çekilmesine ruhsat verildikten sonra hakkınızda tahkikat açılıyor. Kimlerle arkadaşlık etmektedir, nerelerde bulunmaktadır gibi. Ya da filmin çekimini engellemek istiyenler ihbarda bulunuyorlar. Komünisttir çekmesin vb. gibi. Yine de sansürde bulunanlar, kendi sınıf bilinçlerinde olmayan insanlar. Örneğin kendi sınıflarının, ağaların işine yarıyacak bir filmi sansür yasaklıyor ya da sağcı bir filmi yasaklıyor.

Fakat yine de söylediğimde israr ediyorum Sansür vardır, evet, fakat bu sansürle savaşma yolları da vardır. Sansür hiçbir zaman iyi filmlerin yapılmasına bütünüyle engel olamaz. Üstelik belli bazı anlaşmalarla da sansürden film geçirebilmek kabil. Örneğin kulağıma gelen bazı söylentilere göre Ankara'da bir şirketle anlaşırsanız filminiz sansürde hiçbir engelle karşılaşmaksızın çıkabiliyormuş.

ONAT KUTLAR: Sözü hem yönetmen hem de sinema yazarı Ziya Metin arkadaşımıza veriyorum.

ZİYA METİN: Konuya Türkiye İşçi Partisinin itirazı üzerine Anayasa Mahkemesinin gösterdiği bir gerekçe ile girmek istiyorum. Bu gerekçe hayli yaygın bir görüşe dayanmaktadır. Dünyanın bütün ileri demokrasilerinde sansür vardır o halde Türkiyede de sansür bulunmalıdır. Gerçekte durum böyle midir? Bildiğimiz kadarı ile Amerika Birleşik Devletlerinde Endüstrinin kurduğu bir Otosansür düzeni eğemendir. Bir takım kurumlar, yine o endüstri içerisinden çıkan filmleri gözden geçirirler. Bu kurumların kendi bünyelerinin işleyişini gösteren bazı nizamnameler de vardır. Eğer gözden geçirdikleri filmler nizamnameye uymazsa buna itiraz edilmektedir. Fakat yapımcı filmini çıkarmada diretiyorsa pekalâ filmini gösterebilme olanaklarına sahip bulunmaktadır. Endüstrinin engelleme imkânı ellerindeki sinema şebekeleridir. Bu tür filmler endüstrinin elinde bulunan sinema şebekesinin dışında oynatılabilmektedir ancak. Örneğin Chaplin filmleri böyle bir engelleme ile karşılaşmış fakat şebekenin dışında vizyona girmiştir. İşte Amerikan sansürü budur.

İngiltereye gelince İngilterede de sansür yarı resmi bir sansürdür. Kontrol komisyonu yine endüstri içindeki kişilerden oluşmaktadır. Rejisör, yapımcı, teknik adamlar gibi. Hükümetin de temsilcileri vardır bu [illegible] Fakat engellemesi olmayan bir [illegible] Filmini göstermek isteyen her insan istediği yerde filmini göstere-

bilir. Mahalli savcılar ya da idare adamları İngiliz yasalarına aykırı bir nokta gördükleri zaman tahkikat açabilirler. Andığım iki örnek gibi bütün dünya ülkelerinde de sansür bir fikrin sinema yoluyla kamuya iletilmesine engel olmamaktadır.

İşte bu yüzden Anayasa Mahkemesinin dünyanın diğer ülkelerini emsal göstermesi geçersizdir. Buradan istenirse Anayasa sansüre aykırıdır sonucu da çıkabilir!

Kaldı ki Türkiye'de uygulanan sansür tek sansür değildir. Tek olsa mücadele olanakları geniş olurdu. Hatta biraz daha ileri giderek sansürden bazı yanılmaları düzeltmesi de beklenebilirdi. Fakat biz de uygulanan sansür 5 kademeli bir sansürdür. Senaryo yazan kendi kendini sansür etmek zorunda, yazılan senaryonun gerçek sansüre gidişi, çekim sansürü, (mülki âmir çekim sırasında bir görevliyi operatörün yanına diker ve çekim sonuna kadar görevli polis filmcilerle beraber bulunur. Örneğin Elia Kazan'ın çektiği Amerika Amerika, adlı filmde iki görevli polis çekimin sonuna kadar bulundu.) Çekimi yapılmış filmin sansürü ve vizyona girdiğinde isteyen mülki âmirin filmi vizyondan kaldırabilme yetkisi 400.000 lira yatırılmış bir filmin ikinci gün kaldırıldığını düşününüz. Film'in sanat değeri yanısıra ticari değeri de boşa gitmiş olacaktır böylece. Bu aslında ticaret kanununa da aykırı bir anlam taşımaktadır. Böylece nereden bakarsanız bakınız, tutarlı bir yan göremezsiniz.

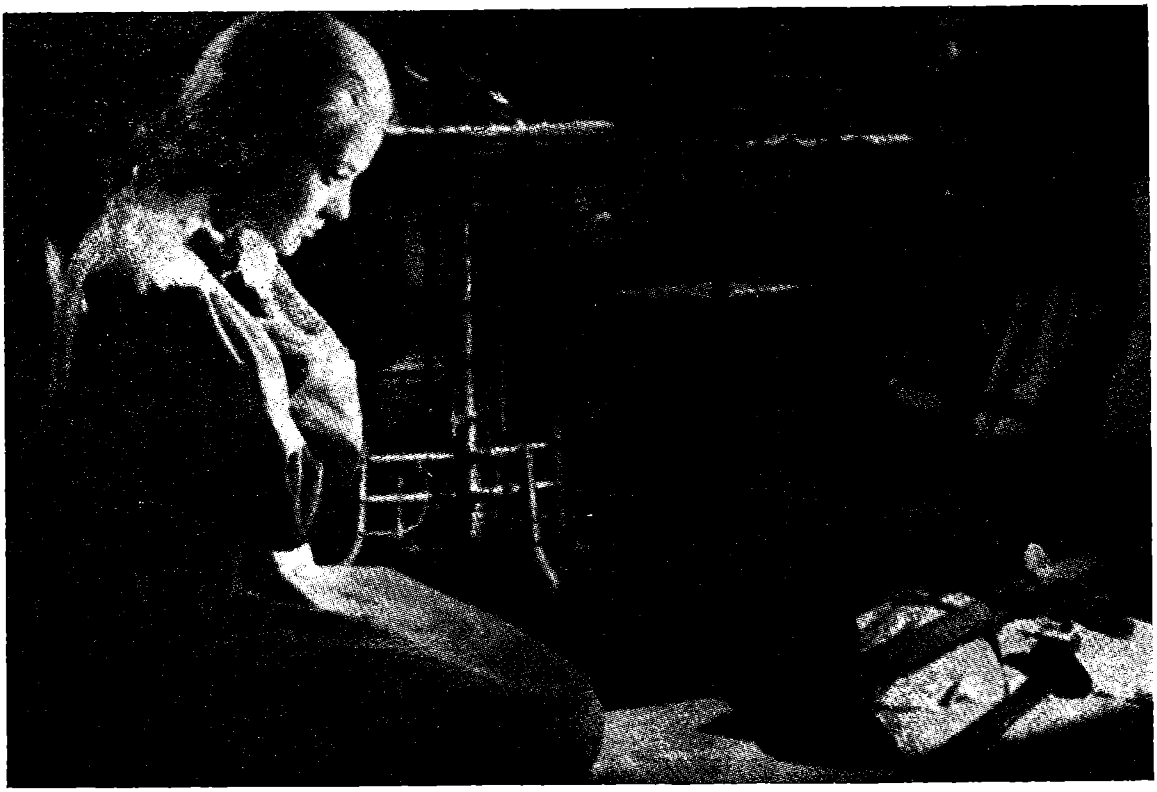
ONAT KUTLAR: Tartışmanın belli bir noktada daha çok aydınlığa kavuşması açısından bir soruyu daha fazla açmak istiyorum. Temelde bir filmin sansür edilmesi olayı var. Bu Türkiyede şu veya bu şekilde uygulanmaktadır. Konunun bir yanı bu. Konunun bir diğer yanı Anayasamızın âmir olduğu gibi insanlar düşüncelerini istedikleri biçimde ifade etme hakkına sahiptirler. Bu insanların yüzyıllardan beri gelen bir kavga sonucu elde ettikleri bir özgürlüktür. Bu özgürlüğü hemen hemen bütün ileri anayasalar temel de kabul etmektedirler. Ülkemizde de basın bu özgürlükten yararlanmakta düşünceler daha doğarken boğulmamaktadır. Denilir ki bu düşüncelerde o ülke yasalarının suç saydığı bazı noktalar varsa bunlar daha sonradan kovuşturulabilir. Ama bu hiçbir zaman bir önleme mekanizmasını harekete geçirmemelidir. Filmler konusundaki sansür bu genel kurala aykırı bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Düşünce doğmadan ortadan kaldırılabilmektedir. Bu düşünce bütün yeryüzü insanlarının, içinden çıktığı ülkenin insanlarının yararlanacağı bir düşünce niteliğinde de olabilir. Bu yüzden soruyu, genel olarak sansür gerekli midir ve sansür kurumunun varlık yapısının nedenleri nereden çıkmaktadır? Şeklinde koymak gerekir.

BAYKAM SEZER: Her türlü sansüre ve kısıtlamaya karşıyım. Düşünce özgürlüğünün insanın temel haklarından biri olduğuna inanıyorum. Bu konu üzerinde pazarlık edilemiyeceğini ve böyle bir pazarlığı kabul etmiyeceğimi söylüyorum. Sansüre neden karşıyız? Bunu detaylı olarak ortaya koymak zorundayız. Aksi halde Sansür Kurulu Başkanı Alim Şerif Onaran'ın durumunda bulabiliriz kendimizi. Merkez Sansür Komisyonu Başkanı olan Alim Şerif bir yanda bu komisyon içinde düşünce özgürlüğüne kara bir yumruk indirirken öte yandan sansüre karşı gibi görünen bir tez yapabilmektedir. Yalnızca sansüre karşı olmak yetmemekte yöntemli tutarlı bir mücadeleyi sürdürmek gerekmektedir.

Neden karşıyız sansüre, film yapımcılarının yönetmenlerinin nasıl film yapabilme özgürlükleri varsa bir seyirci olarak benim de bir filmi seyredebilme özgürlüğüm vardır. Sinemanın özellikle ülkemizde büyük bir görevi olduğuna inanıyorum. Film yoluyla bazı gerçeklerin halka iletilmesini yararlı görüyorum. Bir filmin yasaklanması aynı zamanda seyircinin özgürlüğünün kısıtlanması anlamını da taşımaktadır. Bilinçsiz olduğu öne sürüldü sansürün. Aynı kanıda değilim ben. Bu güne dek yasaklanan filmler hep halktan yana filmler olmuştur. Sansüre takılmaksızın geçen filmler ise halktan yana olmayan halka karşı bazı filmlerdir. Bu açıdan bakıldığında sansürün hiçte bilinçsiz olmadığı ortaya çıkar. Mevcut sansürün uygulama aksaklıkları giderilse bile özgür filmlerin ortaya çıkabileceğini sanmak hatalıdır. Kaldı ki ülkemizde filim sansürü yalnız film sansürü olarak kalmamaktadır. 7-8 yıl kadar önce gazetelere bir olay yansıdı. Gazetelere yansıyan olayın dışında yansımayan bazı gerçeklerde vardır. Amerikan Büyük Elçiliği bu gün Türkiyede sansürü uygulamaktadır. Döviz dengesizliğinden ötürü film getirticileri getirttikleri filmlerin parasını ödeyememekte ödenen paralar ise Merkez Bankası'nda bloke edilmektedir. Amerikan Büyük Elçiliği ise dışarıdan getirtilen filmlerin parasını karşılamaktadır. Böylece Türkiyede oynatılabilen filmler gerçekte Amerikan Büyük Elçiliğinin parası ile oynatılmaktadır. Şarlo'nun New York'ta Bir Kral filmini getiren firmaya bizzat Amerikan Büyük elçisi bu filmi oynatırsa bir daha dışarıdan film getirtemiyeceği tehdidinde bulunmuş, film Türk Sansüründen geçtiği halde seyirci karşısına çıkma olanağı bulamamıştır.

Böylece Türk seyircisi sadece Türk sansürünün yargısıyla değil Amerikan Büyük Elçiliğinin yargısı ile de sınırlandırılmıştır.

Sansür bu kadarla da kalmamaktadır. Sinema salonlarının sansürü de filmler için gerçek bir engelleme niteliği taşır. Bütün kavgası verilmiş bir film vizyona geçeceği anda sinema salonu sahipleri ortaya çıkmakta ve kendi tutumlarına aykırı düşen filmleri göstermekten kaçınmaktadırlar. Böylece önemli sayılan filmlerin çoğu bir kenar mahalle sinemasında dikkati çekemeden



LUIS BUNUEL / VIRIDIANA

kaybolup gitmektedirler. Bir başka sansür gazetelerin tutumları izinde giden eleştirmenlerin sansürüdür. Çoğu zaman filmler eleştiricinin sansürü ile tanıtılmamaktadırlar. Eleştirmenler filmin ya hiç sözünü etmemekte ya da filme karşı bir tutum takınmaktadırlar. Sinema seyircimiz düzenin getirdiği bütün bu sansürlerle karşıkarşıyadır. Dünyanın diğer ülkelerindeki sansürlerin daha insani daha özgürlükten yana oldukları da düşünülmemelidir. Fırsatı yakalayan her sansür özgürlüğüne bir yumruk indirmek için hazır bekler Fransada 'Asla Öldürmeyeceksin' adlı filmin başına gelenler bunun için bir örnek olabilir Engellenmesi için büyük çabalar gösterildi, sonunda halkın tepkisi ağır bastığından yapımcı filmini göstermek zorunda kaldı. Ama nerede? Turist mevsiminde yalnız Amerikalıların gittiği bir sinemada. Islıklandı. Bunun üzerine halk filmi tutmuyor gerekçesi ile vizyondan kaldırıldı bu film. Sınıfları gereği halka karşı olan bir takım insanlardan halk yararına davranışlar beklemek elbette bir hayal olarak kalacaktır.

Tartışmamız sansürün iyiliği ya da kötülüğü değildi sanıyorum. Burada Türkiye'nin mevcut koşulları içersinde bu kurumla nasıl mücadele edilebilir, konusunun tartışılması daha yararlı olabilir sanıyorum. Hiçbir Türk Filimcisi şimdiye değin niçin sansüre karşı olduğunu temellendirmemiştir. Hangi sözleri vardı vardı da sansür bunun söylenmesini engelledi! Filimcilerimizin sansürle çatışmaları gerçek bir çatışma değil bir anlaşmazlık olsa gerektir. Seyirciden ve halktan habersiz yürütülen, bir mücadele olmaktan çok telefonlarla halledilen bir pazarlık niteliği taşır. Önce filimciler yapımcılar niçin sansüre karşı olduklarını halka duyurmak zorundadırlar.

O zaman biz film seyircileri görmek isteğimiz bir film için neler yapabileceğimizi ortaya koyabiliriz.

REKİN TEKSOY: Cevaplandırmam gereken soru şu sanırım. Sansürden yana mıyım sansüre karşı mıyım? Bunca açıklamadan sonra sansürden yana kimsenin kaldığını sanmıyorum pek. Bütünüyle takdire bağlı olan sansür nizamnamesi Türk Ceza Kanununun 141 ve 142 nci maddelerine pek benzemektedir. Tatbikatta tehlikeli bir silâh olmaktadır bu yönetmelik. Sansür kapitalist ülkelerde yöneticilerin kendi sınıf çıkarlarını korumak için getirdikleri bir kurum. Diğer ülkelerde de düşünce, basın, tiyatro gibi yerlerde sansür olmadığı halde sinema daha yaygın daha etkili bir dal olduğu için sansür müessesesi konulmuştur. Ve uygulama bizdekinden farklı olarak daha biliçli bir biçimde olmaktadır. Sınıf bilinci ve sınıf çıkarları yerleşik olduğu için. Sansür olmasaydı bir filmle işlenecek suçlar Türk toplumu için büyük bir tehlike mi teşkil ederdi? Hayır. Basın ya da tiyatro yoluyla işlenilen suçlar nasıl ceza kanununa göre kavuşturulabiliyorsa film yoluyla işlenecek suçlar da bu ceza kanununda karşılığını bulabilirdi. Demin okunan anayasamızın ünlü 20 nci maddesine göre girmesi de gerekirdi.



ELIA KAZAN / AMERICA, AMERICA

Fakat bizim yapımcılarımız gerçekten sansürden memnunlar. Biz bir filme yatırım yaparken ondan belli bir kazancı amaçlıyoruz diyorlar. Ben başlangıçta peşinen seneryomu sansüre gönderir sansür kurulunun onayını alırsam yatırımımı garanti altına almış oluyorum. Film çekildikten sonra da yine sansürden geçirip filmimi rahatça vizyona sokabiliyorum. Bir başka yol daha bulmuş filmcilerimiz. Seneryoda bulunan bazı sahneleri ya da senaryoda bulunmayıp sonradan eklenecek sahneleri sansüre giden kopyalara koymuyorlar. Yani Ankara Merkez Kontrol Komisyonuna gönderilen kopya İstanbul'a gönderildiğinde ona bazı sahneleri ekleyebiliyorlar.
Film de merkez Kontrol Komisyonundan geçtikten sonra her yerde oynayabilecek hale gelmiş oluyor. Bunun için yapımcılar bu düzenden memnunlar. Demin sansüre karş savaşın sözü edildi. Türkiye'de bu nereden gelecektir? Herhalde demin andığım film yapımcılarından gelmeyecektir. Sansürün yerleşik bulunduğu dış ülkelerde de sansüre tepki yapımcılardan gelmemektedir gerçekten. Derneklerden, sinema severlerden basından genç sinema çevrelerinden eleştirmecilerden ve sonuç olarak kamuoyundan gelmektedir bu tepkiler. Türkiye'de bu güne kadar gelen tepkiler tek tek kaldı ve yetersiz oldularsa bunu birazda bizim toplumumuzun yapısında aramak gereklidir belki de. Yakın zamana kadar gerçekten durum buydu. Sinematek derneğinin kuruluşu bir takım gösterilerin yapılması, tahminlerin üzerinde bir seyirci tarafından izlenmesi hazırlıklı bir sinema seyircisinin yetişmiş olduğu ya da yetişme yolunda olduğunu göstermektedir ve bu bir umuttur ya da umutlu bir başlangıçtır. Mücadelenin somut bir biçimde yürütülebilmesi seyircinin, eleştirmenlerin kurumların desteklerine bağlıdır.

ONAT KUTLAR: Sözü Sayın Rekin Teksoy'a verirken bir soru sormuştum. Genel olarak gerek Türkiye'de gerekse dünyanın diğer ülkelerinde sansüre karşı mısınız? Rekin Teksoy arkadaşımız karşı olduklarını söyledikten sonra başka bir soruyu da birlikte ortaya koydular. Birazı Alp Zeki Heper'in ve Baykan Sezer'in konuşmalarında yansıyan soruları birleştirip sözü genç yapımcı Muhtar Kocataş arkadaşımıza vermek istiyorum. Baykan Sezer ve Alp Zeki Heper Türkiye'de sansüre rağmen iyi film yapılacağını ve sinemacılarımızın neden sansüre karşı olduklarını sordular. Rekin Teksoy gerçekte yapımcıların sansüre karşı olmadıklarını belirtti. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

MUHTAR KOCATAŞ: Sansürle işbirliği halinde bulunan yapımcılardan değilim. Sansüre bütünüyle karşıyım. Çünkü sansür bir faşist düzenin yasaklarından bizim yasaklarımıza aktarılmış bir kontrol düzenidir. Alp Zeki'nin sansüre rağmen iyi filimlerin yapılacağı varsayımı Faşist İtalya'da düzene rağmen sansüre yutturulabilmiş bazı filmleri üstelik iyi filmleri gözönünde tutmasıydı

sanırım. Buna belli bir ölçüde katılıyorum. Fakat 1966 yılı Türkiye'sinde Türk Emniyeti Anayasanın garantisi altında çevrilebilecek toplumcu filmlere izin vermemektedir. Bir arkadaşımızın öne sürdüğü gibi senaryonun sansürden geçmiş olması da film yapımcıları için gerçek bir garanti anlamında alınmamalıdır. Benim filmim buna bir örnek olabilir. Senaryosu kabul edilmiş, çekimden sonra bazı kısımların çıkarılması istenmiş, bütün istekler kabul edildiği halde film bütünüyle yasaklanabilmiştir yine de. Film Cannes festivaline davet edildi. Bu kez dışarı çıkması da yasaklandı. Türk köylüsünün tek elbisesi olmazmış. Yamalı elbise giymezmiş, bunları bana önemli işler müdiresi söyledi. Açıklamalarda bulunduğum zaman bunları nasıl bilebildiğime şaşırdılar Temel amaç halktan yana yapılabilecek filmleri engellemektir. Bunu da hükümetler pekâlâ sansürü kullanarak başarıyorlar. Sansürle mücadelenin nasıl yapılacağı konusuna gelince ben bir fert olarak yürütürüm mücadelemi ama bu yetersizdir. Mücadele kamu oyuna malolduğu ve kamuoyu mücadeleye katıldığı zaman başarılı olur.
Türkiye'de hazırlıklı bir sinema seyircisinin bulunduğunu Türk Sinematek'i kanıtlamıştır. Baykan Sezer'in söylediği gibi sadece Sinematek üyeleri sansüre karşı «Benim bir filmi görmemi nasıl engelliyebilirsin» diye karşı çıkmaya başlasalar gerekli mücadele başlamış olacaktır.

ONAT KUTLAR: Sorunu halkın yararına alan bir yapımcı için de sorum pek farklı değil. Sansür belli bir yönetimin kendi sınıf çıkarlarını korumak için konulmuş bir kurum niteliği taşıyor. Tartışmalardan sansürün yararsız bir kurum olduğu sonucunu çıkarabiliyoruz. Yine de akla gelen bazı sorular vardır. Örneğin 18 yaşından aşağı çocukları korumak gibi bir amaç olmadına göre - belkide genel ahlak kurallarını korumak sözkonusudur - böylesine bir sansür yararlı olabilir mi? Gerekiyorsa bu tür sansürün ilkeleri ya da uygulamaları ne olmalıdır? Bir ikinci soru henüz tam aydınlanmamış olan sansüre karşı mücadelenin nasıl yürütüleceğidir?

ÇETİN ÖZEK: Sansürden yana olanlar gerçekte neyi savunmaktadırlar. İzin verirseniz yine Anayasa Mahkemesinin kararından bir bölümü okumakla yanıtlıyalım bu soruyu «öte yandan memleketin bir çok yerinde aynı anda gösterilebilen, halk ruhiyatı üzerinde derin etkiler yapan maşeri vicdanda geniş tepkiler yaratan bir temaşa vasıtası olan filmlerin bir kayıtlamaya tabi tutulmalarında bir kamu yararı vardır. Bu sebepledir ki filmlerin bir çok ileri Avrupa memleketlerinde de izne ve kontrola tabi tutulması zaruri görülmüştür. Hatta en yeni anayasalardan olan 1947 tarihli İtalyan Anayasasının 21 nci maddesi ile umumi adaba aykırı neşriyat, tiyatro ve bütün sair gösteriler yasak olduğu, kanunun bunları önlemeye ve cezalandırmaya elverişli tedbirleri tesbit edeceği açıklanmak suretiyle filmlerin de bazı kayıtlamalara tabi tutulacağı kabul edilmiştir. Sinema filmlerinin bir sanat eseri niteliği taşıdıkları şüphesiz olmakla beraber, edebiyat, resim heykel gibi güzel sanatlarda da raslandığı gibi müstehcen ve genel ahlaka aykırı fikir mahsullerinin de sanat eserleri arasında sayılmıyacağı aşikardır» Görüldüğü gibi Anayasa Mahkemesi sanat eseri niteliği taşımayan bu şekilde umumi adaba aykırı filmleri yaygın olması nedeniyle önceden sansüre tabi tutulmasını gerekli görüyor. Oysa Anayasa Mahkemesi yanılmaktadır. Ülkemizde beşyüz ya da altıyüz bin tiraja varmış gazeteler bulunmaktadır. Ve bunlar filmlerden çok daha fazla umumi ahlâka aykırı yayınlar yapmaktadırlar. Ve bunlar bir günde dağıtılmakta ertesi gün toplatma kararı alınsa bile toplanacak gazete bulunmamakta ya da az bulunmaktadır. Ayni şey dergiler için de söz konusudur. İşte bu yüzden Anayasa Mahkemesi temelde yanılmaktadır. Kaldıki sinema sayılarının azlığı özellikle anadoluda, sinemanın basın kadar bile yaygın olmadığını kanıtlamaktadır. Sinemanın diğer bütün fikir yayma araçlarından daha yaygın olduğu için filmlerin önceden kontrol edilmeleri zorunluğu da ortadan kalkmaktadır. Gerçekte ortadan kalkınca da sansürün anlamı kalmamaktadır. İkinci bir nokta demin arkadaşların sözünü ettiği gibi nasıl bir fiil suç olarak karşımıza çıktığında savcı ve yargıçlar müdahale ediyorlar ve suçu cezalandırıyorlarsa filmlerle işlenecek suçlar için de aynı süreç uygulanmalıdır. Bu doğru bir önermedir. O kadar doğrudur ki nizamname uyarınca bir film yasaklansa ve oynatılsa yine de suç teşkil etmiyebilir. Örneğin 'dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden' gibi bir gerekçe ceza kanunumuzda suç değildir. 'Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından sakıncalı olan.' Ceza Hukukçusuyum fakat ceza kanunumuzda böyle bir suça rastlamadım şimdiye kadar. Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, böyle bir suçta bilmiyorum. Ancak herhangi bir devletin siyasi rejiminin bizim memleketimizde uygulanması için propaganda yapmak suç olabilirdi. Andığım örneklerde görüldüğü gibi bu 10 emrin çoğu ceza kanunumuzda suç teşkil etmemektedir. Böylece sansür Anayasamızın 11 inci maddesine rağmen ve suç teşkil etmeyen fiilleri yayınlanmadan engelleyen bir nizamname durumundadır. Anayasa mahkemesinin sık sık kaynak olarak gösterdiği İtalyan anayasasına gelince oradaki uygulamayı da gözden geçirmek yararlı olur sanıyorum. Aydınların mücadeleleri sonucu 1962 yılında kabul edilen sansüre göre iki komisyon kurulmuştur. Bu komisyonların görevleri bir filmi sadece umumi ahlâka göre değerlendirmektir. Bir filmin umumi ahlâka aykırı olması halinde ama yalnız bu halde kurullar filmi engelliyebilmektedirler. Yine de hukuk önünde yapımcının müracaat hakkı saklı tutulmakta, üstelik istinaf mahkemeleri bu başvurmayı 30 gün içe-

risinde sonuçlandırmakla yükümlü bulunmaktadırlar. Komisyon da meslekten insanlardan kurulmak'tadır. Ve İtalyan ceza kanunu «müstehçen»i de açık seçik olarak tanımlamış bulunmaktadır. 'Halkın cinsel duygularını istismar ederek bundan kazanç sağlama olarak tanımlanan müstehçenlik» dışında sanat değeri taşıyan bir filmi yasaklamamaktadırlar. Bizim sansür düzenimizi haklı göstermek üzere seçilen İtalyan örneği bu yüzden geçerli değildir.

Küçüklerin zararlı yayınlardan korunmalarına gelince. Prensip olarak bazı filimlerin gösterilmemesinde yarar görmekteyim, fakat yine de sansürün her biçimine karşı olduğumu söyliyeceğim.

Bizim sansürümüz yasaklanması gereken filimleri yasaklıyamaz durumdadır. Basında 1117 no.lu kanun vardır. Bu kanun küçükleri muzır neşriyattan koruma kanunudur. Buna göre müstehçen olmayan fakat çocukların yetişmelerinde moral yapılarına etkili olabilecek zararlı yayınların engellemesi amacını taşır. Yayın yapıldıktan sonra toplanma yoluna gidilmez fakat bazı kayıtlayıcı hükümler koyar, umumi yerlerde satılmaması vd. gibi. Basında geçerli olan bu olay filmcilik konusunda da uygulanabilir. Sonuç olarak sinema alanında hiçbir biçim sansürü kabul etmiyorum. Diğer suçların kovuşturulmasında olduğu gibi oynayan bir filimde de suç görülüyorsa bu kovuşturulabilir. 1959 yılında Venedikte yapılan Sinema Hukuku Uluslararası Kongresinde de aynı sonuca varılmıştır. Bütün fikir yayma organlarında olduğu gibi sinemada da her türlü fikir ortaya konulabilir. Yalnız müstehçen (demin tanımını yaptığım anlamda) sahneler yasaklanabilir, fakat bu konuda yetki de doğrudan yargı organlarınındır. 1117 sayılı kanunda tanımı yapılan müstehçen eser ise her türlü yazı, çoğaltılmış resim olarak geçmektedir. Sinema da çoğaltılmış resim sayılabilir. Ancak yayınlandıktan sonra kovuşturulması kaydına uyma zorunluğu vardır. Biraz daha aşırı gidilebilirse Anayasanın «Basın sansür edilemez» hükmü «Sinema sansür edilemez» olarak alınabilir.

Nasıl mücadele edileceği konusuna gelince: Sansürü toplumun diğer sorunlarından farklı olarak ele almak mümkün değildir. Bütün sorunlarla nasıl mücadele edilirse sansürle de öyle bir mücadeleyi yürütmek gerekir. Sansür politik, ekonomik düzenin bir yansımasıdır. Diğer bütün sorunlar nasıl düzenin değişmesine bağlı ise sansürün değişikliği ya da ortadan kalkması düzenin değişmesine bağlıdır. Egemen sınıflar iktidarda bulunduğu sürece sansürün değişmesi imkânsızdır. Tek başına sansürle yürütülecek bir mücadelenin pek yararlı olacağına inanmıyorum. Basında sesimizi duyururuz, nizamnamenin anayasaya aykırılığını tekrar tekrar öne süreriz deniliyor. Anayasanın açık hükmüne rağmen basında da sansür vardır. Bu sansür egemen sınıfların baskı araçları olan ilânlar v.s. lerdir. İstenilen bir yazıyı istenilen gazetede yayınlama olanakları sınırlıdır. Nizamname ortadan kaldırılsa bile egemen sınıfların çeşitli yollardan baskılarını sürdürmeyeceklerini sanmak bir hayaldir. Örneğin din propagandasını engellemiştir sansür. Fakat bütün islâm büyükleri için çekilen filimler serbestçe oynayabilirler. Soruyu kamuoyuna maletmek ve hâkim sınıflar üzerinde bir baskı yaratarak filimleri sansürden geçirmek. Bu yol kullanılabilir. Tekrar ediyorum sorun yalnızca sansür sorunu olmanın ötesinde bir temel sorundur ve bütün mücadele yöntemleri bu sorunlar bütün gözönünde tutularak yürütülmelidir.

ALP ZEKİ HEPER: Çetin beyin sözlerine katılıyorum. Yalnız bir mesele çıkıyor. Mademki düzen bütünüyle değişmeden sansür meselesi halledilmeyecektir biz yönetmenlerin de tasıtarağı toplayıp çekip gitmesinden başka yol kalmıyor demektir. Demek ki biz halktan yana özgürlükten, insanın kurtuluşundan yana, aşktan yana filim çeviremiyeceğiz Türkiyede. Bunu cevaplandırmalarını istiyorum.

ÇETİN ÖZEK: Çok sevdiğim bir İtalyan sözü ile yanıtlıyayım bunu: İtalyada Faşist yönetim egemen olduğu günlerde direnme hareketini yönetenlerden bir kısmı ülke dışına çıkmayı ve orada örgütlenmeyi yeğler. Sosyalist Partinin bu öneriye karşı aldığı karar şudur: Madem ki İtalyan işçisi İtalya'dadır, İtalyan köylüsü İtalya'dadır o halde sosyalistler kaçmıyarak mücadeleyi İtalya içinde yürüteceklerdir. Tası tarağı toplayıp kaçmak ne demektir? Sinemacıya düşen görev — söyleyecek bir sözü varsa gerçekten — bu sözü söyleyebilmenin mücadelesini yapmaktır. Halktan yana bir düzenin kurulabilmesi için bütün yolları deneme çabasıdır bu. Sinemasıyla ve mevcut bütün olanakları kullanarak.

ALP ZEKİ HEPER: Ben sinemacıyım ve filim yapmak istiyorum. Güdümlü bir insanım ve politik bir eylemde bulunuyorum. Ve herşeyden önce film yaparak kendi düşüncelerimi topluma yansıtıyorum. Fakat bunun dışında mücadelenin biçimini arıyorum. Türkiye'de bir olay var süregelen. Birtakım insanlar çıkıp devrimci film yapıyoruz diyorlar. Gerçekte devrimci olmayan bu filmi sansür devrimci diye yasaklıyor. Böylece ortaya komik bir durum çıkıyor. Sansür aynı zamanda bir disiplin getiriyor. (Ben belki biraz gericiyim bu konuda bana gerici diyeceksiniz) Ben bu durumda sansürü savunmak durumunda kalacağım. İyi sinema, toplumun çeşitli sorularını eleştiren sinema, karmaşık sinema sonunda sansürü aşma biçimini de buluyor. Sinemacılar ve sansüre sık sık çatanlarla aynı paralelde olmak istemiyorum. Bilelim niçin sansüre çatıyorlar, bazı yönetmenler. Acaba şimdiye kadar birşey söylemek istediler de sansür bunlara engel mi oldu? Ne söylemek istediler, ne yaptılar? Bu açıklansın istedim, yoksa her türlü düşünceyi

kısıtlayan sansüre karşıyız karşı olmasına. Kimler sansüre karşı çıkıyorlar: yapımcılar da karşı sansüre! Sansür kalkarsa onlar pornografik filimler yaparlar daha beter halkın kafasını betonlaştıracaklar. Ben yönetmen olarak bileyim nasıl filim çevireceğimi bu şartlar altındaki, bu büyük bir disiplin gerektiriyor.

Bu aynı zamanda özlediğimiz, işçi sınıfının kavgasıyla paralel giden bir disiplin! Ben hem iyi bir sinema yapmak hem de sansürü aşmak zorundayım. Sinemamı hem ulusal hem de evrensel bir değere kavuşturmak zorundayım. Bunları kâğıt üzerinde iyice hesaplayıp kavgamı ona göre yapmak zorundayım. Bu biçimi bulmak zorundayım. Yoksa biçimde ve özde birtakım hatalar yaparsam sansür beni ensemden yakalar.

ONAT KUTLAR: Anladığım kadarı ile bir sorun çıkıyor ortaya. Sayın Çetin Özek (bir yönetmen değildir ve bu konuda yanlış veya doğru bir filim yapmış değil) düşüncelerini yansıtırken sorun daha temelde değişmedikçe, — bir bakıma buradaki arkadaşların hepsinin katıldığı bir düşünce bu — bazı kimselerin çıkarına olarak işleyecektir. Alp Zeki ise bazı yönetmenler karşı gibi göründükleri halde gerçekte karşı değiller sansüre ve çıkar düzenine, sansür buna rağmen filimlerini yasaklıyor diyor. Bu konunun Sayın Çetin Özek'in ortaya koyduğu soru ile doğrudan ilgisi olduğunu sanmıyorum.

BAYKAN SEZER: İlk konuşmamda değindiğim gibi sansürü soyut bir biçimde aldığımız zaman sansür heyeti başkanı da sansüre karşı olabilmektedir. Bu yüzden sansürü bir kavga biçiminde ortaya koymak gerekir. Sansür bugünkü şartlar altında kalksa bile egemen sınıflar baskılarını başka yönden sürdüreceklerdir. Sayın Çetin Özek düzen değişikliğinden söz ettiler. Bir düzenin değişebilmesinde kullanılacak araçlardan biri de filimdir. Fakat bu filim yapma özgürlükleri ortadan kalkmışsa o zaman durum ne olacaktır? Düzenin değişmesi belli bir ölçüde sinemaya bağlı değil midir?

Sansür olmazsa pornografik filimler ortaya çıkar ve genel ahlâk bozulur deniyor. Ya da bir filmi yasaklarken sansür heyeti ahlâk bozucu niteliğinden söz ediyorlar. En azından 10 yıldır bu tür filimleri seyreden heyetin ahlâkı bozulmamış mıdır? Kaldı ki bir filmin benim ahlâkımı bozup bozmayacağına bir seyirci olarak ben karar verebilirim. Kendileri bunca yıldır ahlâklarını koruma erdemini gösterebildilerse seyirciyi bu yetiden yoksun zannetmek nedendir?

Sansürle mücadele yöntemimiz ne olmalıdır? Şimdi ortada iki filim var. Duygu Sağıroğlunun «Bitmeyen Yol»u ve Alp Zeki Heper'in «Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri.» Bu filimler sansüre rağmen vardırlar ve sansür ne karar verirse versin onların varlıklarını ya da varoluşlarını engelleyememiştir. Yasaklanan filimler değil biz seyircilerin bu filimleri görmeleridir. Yasak doğrudan seyircinin tepesindedir. Bu yüzden sansüre karşı mücadele seyircinin bilinçlenmesi ve bu



LUIS BUNUEL / NAZARIN

filimleri görmek için mücadeleyi yürütmesi gerekir. Seyircinin örgütlendiği kurumlar çok az bugün, Sinematek. Umulur ki seyirci sinema örgütlerinde kulüplerde örgütlenerek bu filmleri seyretmekte diretsinler. Mücadelenin ilk aşaması seyircinin bilinçlenip örgütlenmesine bağlıdır. İkinci aşama ise yasaklanan filmler üzerinde yoğun bir tartışmanın kurumlar basın ve aydınlar tarafından açılıp soruyu kamuoyuna yaymadır. Böylece Metin Erksan'ın filminde olduğu gibi filmi oynatmaktan daha zararlı bir hale gelir ve film çıkar. Sonuç olarak örgütlenme ve hangi konuda düşünmemiz engelleniyorsa o konuda düşünmekten korkmadığımızı ortaya koymak gereklidir.

ONAT KUTLAR: Görüldüğü gibi sorun sansür kurumu çeşitli biçimleri ile ortadan kalkmadığı sürece, sinema özgürlüğü nasıl gerçekleştirilebilir ya da bu kurumlara karşı mücadele nasıl sürdürülebilir biçimini almış bulunuyor. Düzen kökten değişmedikçe pratik olarak neler yapılabilir aynı zamanda düzenin kökten değişmesi için yapılacak kavga nedir? İki nokta daha ortaya çıkıyor: Seyircinin daha iyi filmler görmek isteği ya da bu kötü sinema düzenine karşı koyabilmesi için daha iyi şeyleri görmesi ile mümkündür. Bu yüzden bütün yaşaması boyunca bütün sansür kurumları tarafından iyi filmler görmesi yasaklanan seyircinin daha iyi filmler istemesi güçtür. Bazı ülkelerde pratikte uygulanan bir sistem var. Yasaklanan filmler bazı sinema kurumlarında doğrudan sinemayla ilgili insanlara gösterilebilmektedir. (Sinematekler, sinema kulüpleri)

Türkiyede film kontrol nizamnamesi buna da imkân vermemektedir. Bu uzun mücadele sürecinin ilk aşaması belki sinematek ya da sinema kulüpleri gibi yerlerde yasaklanan filmlerin gösterilmesi biçiminde olabilir. İkinci konu basının sinema yazarlarının yardımı ne olacaktır? Seyircinin örgütlenmesinin yanısıra basında da sinema yazarlarının genel sansürün dışına çıkma savaşımı vermeleri gerekiyor.

ZİYA METİN: Ne yapılmalı? 1960 yılında genç yönetmenler prodüktörler ve sinema yazarları bir bildiri yayınladı. 27 Mayıs'ın getirdiği düşünce özgürlüğü içerisinde sinemamızın sorunları ve bu arada sansürün durumu da gözden geçirilmeli sinema çağdaş bir düzeye ulaştırılmalıdır dendi. O günden bu yana 6 yıl geçti. Değişen birşey yok. Bu altı yıl süresince sinema yazarlarımız sütunlarında yine aynı görüşleri savunarak kavgayı sürdürdüler. Basınımızda sadece sansüre karşı yayınlar değil zaman zaman sansürden yana yazılar da yayınlanmaktadır. Bu yüzden sansür bir estetik kuruldan meydana gelmeli, bir filmi sanat değeri açısından yargılamalıdır. Eğer gerçekten sanat değeri olan bir takım filmler varsa o filmler hangi eğilimde olurlarsa olsunlar yasaklanmamalıdır. Mücadelenin yürütülme-



CHARLIE CHAPLIN / NEW YORK'TA BİR KIRAL

sine gelince bunu ilkin sinemanın içinden o işe emeğini koyan insanlar yapmalıdır. Tabii bilincine vardıktan sonra, çünkü birinci derecede onların sorusudur sansür. Basının ve seyircinin desteği de buna yardımcı olur elbet.

ALP ZEKİ HEPER: Gerçekte bana cevap verilmeyip sansüre çatıldı. Yine sansürü savunmak durumuna düşeceğim. Kendi filmim yasaklandığı halde. Türkiyede film yönetmeni, yapımcı yok. Mesele yönetmen meselesi. Doğru dürüst yapılmış filmlerin bütün dünyada seyircisi vardır. Bu filmler hiçbir zaman sansür tarafından yasaklanamıyor. Ve ulusal niteliği olan gerçekçi bir film birden bire evrensel bir değere kavuşuyor.

ONAT KUTLAR: Peki bu andığın ülkelerde filmler yasaklanmıyor mu?

ALP ZEKİ HEPER: Elbette yasaklanıyor. İspanyada Amerikalılar 6 filmi yasakladılar. Brezilya'da yasaklandı. Ama bu filmler bu gün evren- filmler oldu. Bunuel'in filmleri yasaklandı. İspanya yönetmeni sansürle en iyi mücadele eden Devrimci filmi olan Nazarin» ile ilk armağanını aldı. Viridiana, da İspanya'da yasaklanmasına rağmen dağıtıldı ve gösterildi. Viridiana bir bitmeyen yol değildi. Bitmeyen Yol» çok hataları olan bir film. Toplumcu meseleyi», (Onat Kutlar'ın müdahalesi) benim filmim de hatalı bir film. Türkiyede yönetmenler söyleyecekleri sözü bu günkü ortam içerisinde doğru dürüst, iyi bir sinema dilinde söyliyememişler

ONAT KUTLAR: Bu konu tartışmamızı doğrudan ilgilendirmiyor? Siz iyi film olduğu zaman sansür gereksizdir kötü film olduğu zaman sansür gereklidir mi diyorsunuz?

ALP ZEKİ HEPER: Hayır, meseleyi doğru olarak koyması lâzım bir filmin. Aptalca bir takım filmlerin yapılmasına yol açıyor sansüre karşı olan mücadele Sovyetler Birliği'nde sansür kalktı, Nikolai Hek diye biri çocukların eğitilmesi üzerine didaktik bir film yaptı. Bu gün sansür kaldırılsa ve sinemanın haline bakılsa hangi yönetmenler doğru dürüst filmler çevirebilecek. Var mı bir tane bunların arasında. Ertem Göreç mi yapacak meselâ iyi sinemayı? Kim yapacak Lütfi Akad mı yapacak doğru dürüst sinemayı sansür kalktığı zaman?

BAYKAM SEZER: Sorumuz sansür olduğu için bir takım yönetmenlerin bu biçimde film yaptıkları meselesi değildir. Sorun özgür bir sinemanın bu günkü sansüre karşı mücadele etmesidir. Sansürün varlığının unutulmaması gereklidir. Mesele bu günkü yönetmenlerden iyi film bekleme değildir. Ziya Metin 16, 17, 18 yaş için sansürün olabileceğini söylemişti. Bu sansürün en kaba şekildir. Kaldıki bir filmin gelirinin büyük bir kısmı bu yaşlardaki insanlardan sağlanmaktadır. Bu parayı gözden çıkarabilecek yapımcı bulabilmek biraz zordur. Basın sansüre karşıyım demektedir gerçekten fakat bu yeterli midir? Aslında oyun kurallarına göre oynanmaktadır. İktidar vardır karşısında muhalefet! Muhalefet iktidara çatar iktidar bundan tedirgin değildir.
Basında da böyle yazarlar sansüre çatarlar sansür bundan tınmaz bile. Yalnızca sözle karşı olmak yetmez. Sansürün yasakladığı meseleleri açığa vurmakla basın görevini yapabilir ancak.

MUHTAR KOCATAŞ: Yapılacak mücadelenin biçimi tartışılıyordu yanılmıyorsam' Bu mücadele gereklidir gerçekten. Bu sansür var olduğu sürece sanat kollarının en yaygını olan sinema gelişme olanakları bulamaz. Arkeoloji müzesindeki heykellere peştemal da bağlanabilir piyanoların sol tuşları da (142. madde gereğince) iptal edilebilir. Sansüre karşı mücadelenin ciddi, olumlu ve pratik nitelikler taşıması gereklidir.

REKİN TEKSOY: Beliren görüşleri derleyip toparlamaya çalışacağım. İlkin demin konu harici olmakla birlikte ortaya atılan bir soruya değinmek istiyorum. Sansürün kalkması yepyeni bir Türk sinemasının ortaya çıkması demek değil kanımca. Bunun bir çok koşulları vardır. Demin Çetin Özek arkadaşımızn çok yerinde belirttiği gibi bütün sorun temeldeki meselenin çözülmesine bağlıdır. O çözülmedikçe sansürü de kaldırsanız sinemacının eli kolu diğer baskılarla bağlanabilir. Ne yapılmalıdır düzen değişene kadar (Alp Zeki de bunu sormuştu, ben bir yönetmen olarak ne yapabilirim?) Sansür yönetmeliği var, bu bir gerçek! Bunu karşınıza alacaksınız, varlığını bileceksiniz, öyle bir film yapacaksınız ki hem sansür kurulundan geçecek hem de sizin söylemek istedikleriniz varsa imkân nisbetinde söyliyeceksiniz. Hiç değilse bir imkân dahilinde bunun yapılabileceğine inanıyorum (hariçten gazel okumak gibi de olsa).
Bunun yolunu bulmak sinema sanatçısına düşen bir görevdir. Sinema dilini bileceksiniz, sinema ilkelerine uygun film yapacaksınız, sözünüzü söyleyip sansürden de geçireceksiniz. Mücadele yollarına gelince Türkiyede en olumlu yolu Sinematek derneğinin yaptıkları olarak görüyorum. Akademide bir takım film gösterileri oldu, büyüdü, bir çığ gibi büyüdü ve sinematek derneğini meydana getirdi. Akademide gösteriler devam ediyor, başka bir takım sinema kulüpleri var. Bütün bu gelişmeler aydın kitlede sinema bilincinin uyanmasına yardımcı olmaktadır ve bu gün bu bilinç uyanmıştır. Bu yolların dışında başka bir şey olacağına inanmıyorum.

1966 gösteri yılında yapılan açık oturum Evrim Arda tarafından kaydedilmiş ve yazı diline aktarılmıştır.



SANSÜR VE ÇİRKİN ARES

ALTAN YALÇIN

YASA

II. Hisar Kısa Filmler Şenliğinde ikincilik ödülü alan **Çirkin Ares** filmi Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından yasaklandı. Kontrol komisyonu yasaklama kararının gerekçesi olarak «genel havası itibarıyla dost devletlerin hislerini rencide edici mahiyetten» söz etmekte. Günümüzden bin küsür yıl önce ideal devlet formunu yaratma çabasındaki Platon devletin insan organizmasına benzediği varsayımına dayanırken bin yılı aşan bir bilgelikle, Türkiyede bir sansür nizamnamesi bulunacağını sezmiş olsa gerektir. Yasa koyucumuz da nedense — belki de dalgınlığından yasalar dengesinde sansür nizamnamesini yalnız bırakmış, oraya koyduğu **'Dost devletlerin hislerini rencide etmeyi,** ceza kanunumuza koymağı unutmuştur. Böylece sansür bir filmi yasaklamak için hem yasa koyucu hem de uygulayıcı olma durumunda kalmış bu sorumluluğun da bihakkın üstesinden gelmiştir. Türkiye Cumhuriyetinin ceza kanunlarında suç teşkil etmeyen bir fiilden ötürü filmleri yasaklamak bunları seyirci gözünden yoksun bırakmak yeryüzünde ancak Türkiyede görülebilecek ender olaylardandır. Bir devletin dost ya da düşman hislerini rencide etmek ne demektir? Dostlarımızın hislerini rencide etmemek için ne yapmalıyız örneğin? Bu gidişle bir süre sonra dilimiz yeni bazı tamlamalar kazanacak demektir. Hisli devlet, ağlayan devlet, gülen devlet, yaramaz devlet vs. gibi.

Gerçekte Artun Yeres'in **Çirkin Ares**'i bizzat Amerikalıların çeşitli zamanlarda kendi yayın organlarında yayınlanan fotograf ve bilgilerden oluşmaktadır. Bu fotoğraf ve bilgilerin Amerikada yayınlanması Amerika Birleşik Devletlerinin hislerini rencide etmezken Türkiye sansürü mü Amerikan devletinin hislerine tercüman olmaktadır? Eğer gerçekten Türk sansürüne böyle bir yetki verilmişse sansür adını kaldırıp yerine «Devletlerin hislerini koruma kurumu» adını koymak daha geçerli olur sanıyorum. Bir başka nokta sansürün kendisinin yarattığı bir suçu yargılamak durumunda olmasıdır. İlk insan hakları beyannamesinden günümüzün bütün anayasalarına kadar giren suçun kanuniliği ilkesi sansür tarafından çiğnenmekte nizamnameye göre suç yaratılmaktadır. Ve başka bir deyimle suçlu olup olmadığına ancak bağımsız yargı organlarının karar verebileceği bir film sansür tarafından yaratılan suçla yine sansür tarafından yasaklanabilmektedir.

Fotokopi de görüldüğü gibi «Çirkin Ares» adı da beğenilmemiş — niçin olduğunu söylemenin gereğine inanmıyorum — Çirkin Prens olarak değiştirilmiştir.

Film yalnız Türk seyircisinin gözünden değil bütün dünyadaki sinemaseverlerin gözlerinden de mahrum edilmiştir. Buna pek gerekçe gösteremeyen sansür «Dostlarımızın dostları bizim de dostlarımızdır» tekerlemesine fazla inanır görünmektedir. Film içinde Türkiye ile ilgili hiçbir bölüm olmadığı halde yabancı uluslara çıkarılmasının yasaklanması sansürün yetki sınırlarını fersah fersah aşacak bir yetkilik gerektirir. Yine de Türk Sansürü bir Türk Yönetmeninin ülkesiyle ilgili olmayan **Çirkin Ares**'i sırf Amerika gocunmasın diye yabancı ülkelerde gösterilmesini de yasaklıyabilmektedir. Bütün bu yetkileri üzerinde toplayan bir kurum gerçekten sanat eserlerinin niteliğini kavramış, sinemanın ne olup olmadığını bilen insanlardan oluşsa hadi neyse!

KARAR

Filmin adı	ÇİRKİN PRENS
Filmi çeken kurum	Artun Yeres
Kontrol sebebi	Halka gösterilmek
Kontrol tarihi	17.6.1969
Filmin uzunluğu	1 kutu
Filmin genişliği	
Karar no	129
Dosya no	91128/1/5-26

Artun Yeres tarafından filme alınan ÇİRKİN ARES Adlı film 17.6.1969 tarihinde Merkez Filmi Kontrol Komisyonu tarafından tetkik edilmiştir.
Film genel havası itibarıyle Dost Devletlerin hisle rini rencide edici bir durum taşıdığından Nizamnamenin 7. maddesinin 3. fıkrası gereğince halka gösterilmesinin ve yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı bulunduğuna oybirliğiyle karar verilmiştir. 17 6.1969

Başkan
İçişleri Bakanlığından
Sahir Behlülgil

Üye
Emniyet gen. Md.' den
9. Şube Müdürü
Feriha Sanerek

Üye
Genelkurmay Bşk. dan
Alb.
Hayati Dinçer

Üye
Basın ve Yayın gen. md.' den
N. Fuat Yediç

Üye
Milli Eğitim Bak.
Y. Şube Müdürü
Ömer Tanrıkulu

Aslının Aynıdır
17.6.1969

NOT: FİLMİN ÖZGÜN ADI ÇİRKİN ARES NEDENSE SANSÜR KURULU TARAFINDAN MÜREKKEPLİ KALEMLE ÜSTÜ ÇİZİLEREK ÇİRKİN PRENS ŞEKLİNDE DEĞİŞTİRİLMİŞTİR.

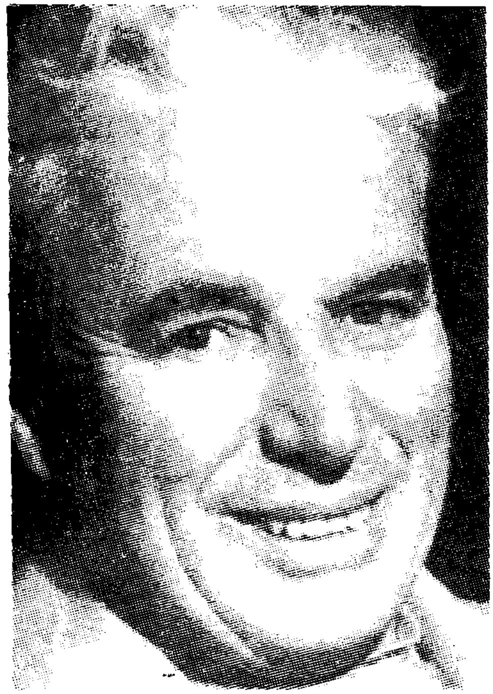




ÇİRKİN ARES FİLMİNDEN...

CHAPLIN SHAKESPEARE'İN SOYTARISI

grigori kozintsev


CHAPLIN 1969

Gorki, Lenin'in Londra'da ki güldürü oyuncularını görünce duyduğu izlenimleri kaydediyor, Lenin'in «tiyatro sanatının özel şekli eksantrizm» konusunda söylediği bazı cümleleri sıralıyor.
«Dünyaca kabul edilen görüşler karşısında burada hiciv dolu, inançtan yoksun bir davranışla, bunları tamamen yıkmak, şekillerini bozmak, kuralların mantıksızlığını açıklamak tutumu seziliyor. Biraz dolambaçlı fakat ilginç.»
«Kuralların mantıksızlığı» cümlesinde bütün eksantrizm tanımlanmaktadır.
Mantıksız olan olağan.
Bir parodi türü gibi doğan eksantrizm zamanla soytarılık, kaba mizah ve saçmalık sanatı oluyor. Gene de düşünceden yoksun olan bu sanat bir yanı ile tükenmekte olan bir takım hayat şekillerinin masalını yansıtıyordu.
Chaplin gag'ın içinden doğan yavan gerçeklikle eksantrizm'i canlandırıp açıkladı.
Chaplin saçmalığı sistem olarak göstermeğe başladı.
Saçmalığın anlamı.
Saçmalığın mantığı.
kanunsuzluğun kanuni tarafı.
«Kırılan vicdan».
«Kırılan Vicdan»ın kurnaz dünyasına, bu dünyanın özünlü (derûni) bir öğesi olan zavallı insan giriyor.
Bandonun gürültüsü içinde «Barış ve Bolluk» heykelini örten bez düşüyor. Heykelin kolları arasında aç ve sefil bir serseri uyuyor. Ve buradaki gag: serserinin pantalonu heykelin kılıcına takılıyor. Sallanınca insanlığa selâmlar yağdıran, «Barış ve Bolluk» heykelinin kılıcına asılmış serserinin görüntüsü bir çağın simgesi oluyor. (**Şehir Işıkları**).
İşsiz insan milyonerin hayatını kurtarıyor ve ikisi arkadaş oluveriyorlar. Oysa bu arkadaşlıkları sadece milyonerin sarhoş olduğu sürece devam ediyor. Milyonerin aklı başına gelince şaşkın kapıcı, aldığı emir üzerine serseriyi kapı dışarı eder. Durumun eksantrik bağlantıları arasında başka bir görüş seziliyor.
Charlie milyonerin arabasına biniyor. Bu, sahibinin toplumdaki yerini sembolize eden, «Lux» marka bir arabadır. Meteliksiz Charlie sigara içmek ihtiyacını hissediyor. Yolun ortasında atılmış koca bir izmarit görüyor, şu var ki bu aynı izmarit oralarda geçmekte olan bir serserinin ilgisini de çekmiştir. «Lux» marka araba kaldırımın kenarında fren yapar ve iki serseri arasında, izmarit yüzünden, vahşi bir boğuşma başlar.
Sistemin çelikten kanunlarına uygun olarak saçmalıklar peşi peşine sıralanıyor: bunlardan «Asri Zamanlar» in feci ve her bakımdan gerçek sahneleri doğuyor.
Sennett'in gag'ları, Chaplin'in açıkladığı gerçek yaşantının korkunç güldürüsü karşısında ilkel ve eskimiş kalıyorlar. Emekçiler, hiç durmıyan yürür şerit boyunca zincir gibi dizilmişler! Bütün paviyon yürür şeridin sürüklediği makine parçalarından, emekçilerin makineleri andıran hareketlerinden, nöbetçilerin bağırmalarından meydana gelen örgütlü bir dünyadır.
Fakat ansızın Chaplin kaşınır.
Bu değersiz ve olağan hareket ortalığı öylesine karıştırır ki bunun yanında Sennett filimlerinin çılgın koşulları pastoral sahneleri gibi kalır. Çıl-



ALTINA HÜCUM / C. CHAPLIN



CHARLOT RENTRE TARD

gın ritimin içinde herşey birbirine karışır, yürür şeridin etrafından bürlesk bir kan-kan başlar. «Aerodinamik gövdeli bir besleme makinesi» nin tecrübesi Chaplin'in üzerinde yapılıyor. Bir bakıma bu sahne eski filimlerdeki klasik berber sahnelerini hatırlatıyor. Bir zamanlar yüze sürülen sabun köpüğü, traş için kullanılan koca ustura, bir kovadan alınıp dökülen pudra bir zamanlar içten gelen kahkahalar doğuruyorlardı. Bu kez ise sakinlik, belginlik ve ağırbaşlılık aynı etkiyi yaratıyor. Teknik ve bilimsel bir tecrübe bu: amacı da yemek saatlerini kısaltmak, düzensiz çiğneme ameliyesini mekanik bir süreç haline getirmektir. Çelik kollar harekete geçiyor, yemek dolusu tabaklarla peçete ritmik hareketlerle insanın ağzı önünde geçiyorlar.

Fakat makine bozuluyor. Modelin çalışması henüz kusursuz bir hale gelmemiştir.

Makinenin kusurları ve kaliteleri tartışılırken insan delirmiş makinenin kolları arasında çırpınıyor, çorba yüzüne dökülüyor, peçeteler yüzüne tokat atıyor, tuz ve biber gözlerine atılıyor.

Çağdaşları tarafından yazılan hatıralardan, diplomatik bir ziyafette Deburea'nun başına gelen gerçek bir olay anlatılmaktadır. Davetliler sofraya oturmuş Avrupa'nın dengesiyle ilgili davaları tartışmaktadırlar. Konuşmayan sofra arkadaşının mesleğini bilmiyen bir diplomat Debureau'ya dönüp söz konusu olan konular hakkında görüşünü açıklamasını rica ediyor. Debureau kibarca soruyor: «Bugünkü Avrupa düzenini nasıl gördüğümü bilmek sizi ilgilendiriyor mu?» Sonra bir dakika düşünüyor, masadan bir tabak alıp havaya fırlatıyor, elinde tuttuğu bıçağın ucuna konduruyor, nihayet tabak bıçağın ucunda dönmekte iken bıçağı dengeli bir şekilde alnına dayatıyor. Konu kapanmıştır.

Chaplin, sirk soytarılarının dili ile, siyasetten, felsefeden, iktisattan bahsediyor. Saçma bir eksantrizm gösterisini gerçeğin mantıksızlığını belirten korkunç bir simge haline getirebiliyor.

Hokkabaz hareketleriyle dünya küresini havaya fırlatıp ayakları ile iterek garip ve saçma bir oyuna giren çılgın diktatörü canlandıran sahnenin gücünü anlatmak zorudur. Aptallaşan iki diktatör, anlamsız oysa aynı zamanda gerçekten mantıklı, en yüksekte oturma oyununu oynunuyorlar. **(Büyük Diktatör).**

Chaplin mizahının evrimini incelemek her bakımdan ilginçtir.

Güldürü malzemesinin başında kremalı pastalar vardır: Kavga, kaçışma ve sosyete oyunlarının dar çerçevesi içinde mizah efektini arıyordu.

Chaplin'in bugükü filimlerinde güldürü durumlarında kullandığı malzeme nedir?

Açlıktan ölmek üzere olan bir adam ayaklarını yiyor. Ayakkabı bağlarını makarna gibi yutuyor, tabanların çivilerini kemik gibi emiyor. **(Altına Hücum).**

Bir adam delirmiş: yürür şeridin gerektiği otomatik çalışmanın sonunda aklını kaçırmıştır.

Ne olabilir bu? Psikolojik roman konusu mu yok-



ASRİ ZAMANLAR / C. CHAPLIN



YUMURCAK / C. CHAPLIN

sa dışavurumcu bir hikâyenin teması mı?
Hiçbiri. Bu «Asri Zamanlar» daki ilk güldürücü pantomimdir; tüm güldürü geleneklerine uygun kovalamaları, dansları, yüzlere atılan kara makine yağları ile.
Altüst olan bu dünyamızda bunlar tarajik, inanılmaz ve olağanüstü değil; hiç kimseyi şaşırtmıyan, şakalara örnek bir sebep olabilen günlük olaylardır.
Bu dünyada insan iyi yaşamıyor. Bir tek yerde rahatını bulabilir: hapiste. Hapiste iken mutludur. O kadar ki affeedilince, serbest olduğunu öğrenince, bir hayli bozuluyor. Ne yapacağını şaşırıyor: hapiste onu besliyorlar, orası sıcaktır, üstelik özgürken bulamıyacağı bir şeye sahiptir: öten bir kuş. Hapishane duvarlarının ötesinde deliren yürür şeridin gürültüsü, polis arabalarının canavar düdükleri, acımaksızın onu ezen balta duruyor.
Herkesçe anlaşılan bir kaza üzerinde ağlanabilir; fakat bir felâket üzerinde de şaka edilebilir. Şakalar çeşitli cinsten olabiliyor: kızgın insanları sinirlendiren kaba şakalar, umutsuzluğu perçinleştiren acı şakalar, umut ve cesaret getiren neşeli şakalar.
Küçük Chaplin üzerine çullanan her büyük felâketi aşabilecek güçtedir.
Güldüğü için güçlüdür. Ve onunla birlikte güldükleri için de seyirciler bir kat daha güçlü oluyorlar.

Chaplin gerek kötü ve kaba şakaları, gerek çocukluk devresinin neşeli masallarını, gerekse acı şakaları biliyor.
Chaplin'in kötü şakaları felsefeye ulaşan eksantrizmden doğuyor. Sistem'e erişen saçmalıkların, «kırılan vicdan» dünyasının vahşi bir hicvidir bunlar.
Shakespeare'deki mezarcıların, Swift'in, Heine'nin mizahıdır bu.
Chaplin çocukluk devresinin neşeli masallarını en son ve en büyük filimlerinde dahi kullanıyor. Mücadeleye iten vahşi hicvin, insancıl ve acı şakaların arasında neşeli, çocuksu bir sersemlikten doğan bölümler de var: neşeli pantomim sanatı, eğlendirici bilmeceler, masallar biraz soluk aldırıyor insana!
Fakat Chaplin'de önemli olan bunlar değil. Hiç şüphe yok ki kendisi büyük bir hicivci, büyük bir güldürü oyuncusudur, ama her şeyden önce, o çağdaş hümanist büyük hikâyenin yazarıdır.
Gerçeği masala, masalı gerçeğe, aptallığı bilgeliğe, bilgeliği çocuksu basitliğe çevirmek Chaplin'in yapıtında temel konudur.
Filimleri şaşırtacak derecede açıktır; halk sanatına özgü bir açıklık. Erotizm, durumların bilgin karışıklığı, sahte derin düşünceler, betimlemelerin doğasal inceliği yoktur. Buna karşılık, binlerce cilt upuzun ruhbilimsel romanlarda varolmıyan bir derinlik, dakiklik ve genişlikle insandan söz edilir.



ŞARLO ASKER / C. CHAPLIN



BÜYÜK DİKTATÖR / C. CHAPLIN

Chaplin filimlerinin konuları çoğunlukla eski duygusal melodramlardan alınmadır.
Çocuğunu terkeden bir anne, ve bu çocuğu yanına alan, kötülüklerden koruyan bir dilenci. **(Yumurcak).**
İyi kalpli bir serseri bir kör kıza delicesine aşık olur, yaşamağa devam edilmesi için yardım eder. **(Şehir Işıkları).**
Kimsesiz bir genç kızı polisin pençesinden kurtardıktan sonra ona mutlu bir hayat sağlamak istiyen işsiz bir insan. **(Asri Zamanlar).**
Bütün bunlar eski ve ilkel hikâyelerdir ve, pek tabii ki, Chaplin'in filimlerindeki değeri bunlarda aranılmaz. Buna rağmen çağdaş olaylarla bağdaşınca yeni bir boyut kazanmaktadırlar.
Chaplin'i bu serseri masallarına doğru çeken şey nedir?
Bu masalların gerçek anlamı nedir?
Gerçek anlam insan sevgisi, zayıf insanın kendisi gibi zayıf olanlara yardım etmek ihtiyacıdır, yeni Don Kişot için ana yola çıkıp olumlu eylemlerde bulunmak, haksız yere aşağılanan insanları korumak, suçsuzları her kötülükten kurtarma yollarını araştırmadır.
Chaplin'in yarattığı küçük insanın başlıca özlemi mutluluktur, ve onda mutluluk iyilikle sımsıkı bağlıdır. Onun için son kuru ekmek parçasını kendisinden daha sefil olan birine uzatmak, basit, çocuksu bir duygu ile sevmek mutlak olarak gereklidir.
Birini mutlu kılmak ve bu mutluluk içinde ufacık bir yerde yerleşmek!... Ve bu mutluluk terkedilmiş bir çocuğa bağlanmakla, kör bir kızı ışığa kavuşturmakla, emekçilerin yaşantısını tahammül edilir duruma getirmekle elde edilebilir.
Bu mutluluğu fethetmek için küçük serseri hayatın ana yolunda yürüyüp saçma ayakkaplariyle bu yolun tozunu alır.
Yürür şerit gürlüyor, polisin canavar düdüğü ötüyor, fabrikalarda emirlerin mekanik cümleleri yağıyor, düdükler, ıslıklar emekçilerin çalışmasını düzenliyor. Günden güne büyüyen bir gürültü içinde insanlık ter döküyor. Oysa gürültüyü aşan, canavar düdüklerinden, robotların koşuşmasından üstün bir ses var, «Asri Zamanlar» da, kör kızın çıkışında duyulan patetik borazan sesi. Rüzgâr saçlarını okşuyor; gözleri zevkle parlıyor; çıplak ayakları ile incelikle ilerliyor. Kör kızın arkasında ufuk, rüzgâr, deniz.
Bir mutluluk işareti gibi borazan duyuluyor: Mutluluğa davet. Oysa, ne yazık ki, bu mutluluk bir düştür.
Chaplin'in filimlerinde bir savaş, bir direnme programı eksiktir.
Ufacık ve garip komik, savaşan insanlara yardım etmek amacı ile, gülünç yürüyüşü ile acele ediyor, koşuyor.
Yolda koşuyor: Ve bu yolun sonunda dağlar var, dağların ötesinde güneş ve — bilinmeyen uzaklıkta — insanların uzun zamandan beri aradıkları, emsalsiz güzellikte mavi kuş yaşıyor.

Çev: **Giovanni Scognamillo**

ŞARLO ve MİTOS

marcel martin



ŞARLO PLAJDA

«İkili»nin diyalektiği

Şarlo-Chaplin «ikili»si ortaya çeşitli sorunlar atar. Bu sorunlardan, kuşkusuz ilk akla gelen' ve en önemlisi, «yönetmenle yarattığı kişi, yaratıcı ile yaratısı özdeşleşebilir mi?» sorusu oluyor. Şimdiyedek bu soruya kuşku götürmeyen, kesin bir cevap verilemedi. Ve çıkış yolu bu ikilinin gelişme evrelerini arayıp ayırdetmekte bulundu. Luigi Chiarini de bu yolu izleyerek Chaplin-Şarlo ilişkilerinin gelişmesini üç devreye ayırdı: ilk devrede sanatçı, yarattığı kişiye (personnage) hayat verir, yaşatmağa başlar (L'Emigrant'ın başlarında belirlendiği gibi), ikinci aşamada, yaratıcı, yarattığı kişiyle kusursuz bir biçimde özdeşleşir **(Une Vie de Chien, Les Temps Modernes)**. Üçüncü aşamada, kişi yaratıcısından kopmuş ve öylesine güç kazanmıştır ki kendini yaratıcısına kabul ettirmiş, giderek kişiliği ile onu bastırmıştır.

Bu inandırıcı ama gene de yüzeyde kalan şemaya Amengual'in şemasını tamamlayıcı olarak ekleyebiliriz. Bu da Şarlo'nun kişiliğinin, yaratıcısının sanatıyla birlikte, insan hayatının üç evresinden geçmiş olduğudur: çocukluk **(Pelerin**'e dek), ergenlik (L'Opinion Publique, Şehir Işıkları), ve **Asri Zamanlar**dan başlamak üzere de, olgunluk. Bu sınıflandırmayı, Şarlonun gelişmesini Chaplin'inkine bağlı olarak ele aldığından çok daha verimli sayabiliriz. Zira, Şarlo'nun gelişmesi, kuşkusuz, Chaplin'in politik ve toplumsal konulardaki dünya görüşünün daha sağlam temellere oturması ile doğal bir beraberlik içinde olmuştur. Ve, araştırmasına, Chaplin'in Şarlo'nun ağabeyi olup olmadığı sorusuyla başlayan Amengual, yazısını, «babası durumuna gelmiştir» kanısına vararak bitirir.

Gene de bu iki çözüme bağlı kalmayı, ben, yeterli göremiyorum. Daha da ileri gitmek gerekiyor. Bana kalırsa Chaplin'i yaratan Şarlo'dur, bu gerçek açık-seçik ortadadır. Chaplin Birleşik Devletlere geldiğinde tanınmamış bir küçük oyuncuydu. İki yıl sonra, dünya çapında bir üne kavuşmuş olarak görüyoruz onu. Bu ününü, kuşkusuz, kuklacının kuklasını yapmasını ansıtır bir biçimde yarattığı kişiye borçluydu. Ancak, bu kişinin ünü, giderek kendi ününü gölgede bırakmıştı. Milyonlarca seyircinin sevdiği ve alkışladığı kişi, tanımadıkları, karşılaşsalar bile tanıyamayacakları Chaplin değil, Şarloydu. Siz bile, 'Mam'zelle Charlot'un bir yerinde, yakın plândan gözüken Chaplin'in makyajsız yüzünü ansıyabiliyor musunuz? Dokuz yıl boyunca, Chaplin, her yönden, gerek psikolojik, gerek ticari, Şarlo'nun tutsağı durumundadır; Chaplin, «Şarlo»lar çevirmek zorundadır, zira seyirci bu ufak tefek adamdan bıkmak bilmemekte ve eleştirmenler de, gelmiş geçmiş komikleri gölgede bırakan, bu, örneği görülmemiş, şaşılacak olayı övmeden edememektedirler. Ve, öyle benzer ki Chaplin, yaratmış olduğu bu kişinin egemenliğine boyun eğip, kendini, onu zenginleştirmeğe adamıştı. Bu konuda, bakın Jean Duvingaud ne diyor: 'Chaplin'in, **'Serseri'**sinin taşıdığı önemin bilincine varması, bu kişinin keşfinden sonra olmuş gibidir. Sanatçının, ilk filmlerinde bu «Za-



UNE IDYLLE AUX CHAMPS

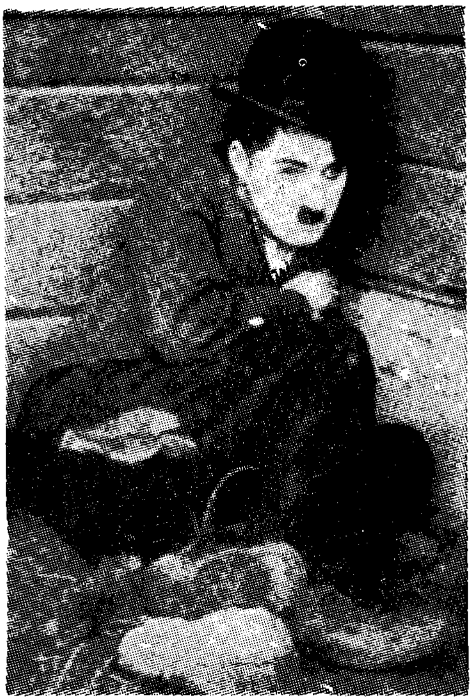


CHARLOT S'EVADE

vallı Tip»i yarattıktan sonra, yabancılaşmasından kurtulmak için, onu oynayarak bir trajik keşfetmiş olduğunu sezmemek elde değildir. Şarlo'nun yavaş yavaş değişmesinin evreleri uzun uzadıya incelenebilir. Bunu yaparken de gözümüze şu gerçek çarpacaktır: Chaplin, yarattığı kişiyi geliştirir, ancak bu kişi, çocukluktan ergenliğe geçerken, kendi öz gereksinmelerine uygun olarak gelişir. Yani, Chaplin'in Şarloya benzediğini söyleyebilirken, bunun tersini savunamayız; demek ki Chaplin, kendi yabancılaşmasını oynaya oynaya sonunda bunun bilincine varmış, ve topluma değgin konulardaki anarşist tutumunu azar azar benimsemiştir. Zaten, Şarlo **'Ekmeğimi Kazanırken'** den başlayarak bu tutum içine doğal bir biçimde girmiş bulunuyordu. Kendini «komik» olmağa adayan Chaplin'i, bu arada, trajedi de çekmekteydi. Bütün büyük komikler gibi o da içinde derin bir ciddiyet taşımaktaydı: bu nedenledir ki, gerçeküstücüler, **Altın Çağ** üzerine hazırladıkları bildirilerinde, Chaplin'in filmlerinde 'aynı ölçüde sınırsız bir umut ve umutsuz' bulunduğunu söyleyebilmişlerdir. Bu trajedi özlemi, zaman zaman yüzeye çıkar; örneğin, 1915 te, sonradan tamamlayamadığı, **Hayat** adlı ciddi ve iddialı bir film yapmağa girişir. Bağlandığı anlaşmalardan kurtulur kurtulmaz **L'Opinion Publique** adlı, Şarlo'nun gözükmediği ve Chaplin'in oynamadığı dramatik filmi çevirmesi, yukarıdaki önerilerimizi doğrulayacak niteliktedir.

Chaplin, sanki, Şarlo'nun büyüsünden kurtulmak için, bir çeşit büyü yapmak gereksinmesini duymuş gibidir: dramatik bir filimde, kendisi baş rolü oynayabilecekken oynamak istememesi, ki bunu daha sonra yapacaktır, Şarlo'nun tutsağı durumundan henüz kurtulamadığının, onunla hâlâ dopdolu olduğunun iyi bir kanıtı değil midir? Bu sorumuzun olumlu cevabı, sözü geçen filmin, şeması Chaplin'in öbür filmlerinde kullandığı şemaya tıpa tıp uyan konusunda yatar. Çünkü, bir kez daha, mert bir genç adamın, sonunda kendisini bırakacak, zalim bir güzele duyduğu umutsuz aşk'ın öyküsünü seyrederiz. Ressam Jean, Marie'i sevmekte ve karşılığında sevilmektedir. Ancak, akıl almaz bir yanlış anlaşma onları birbirinden ayırır. Bir yıl sonra Jean, genç kadınla yeniden karşılaşır. Bu kez, Marie, Parisli varlıklı bir bekârın metresi olmuştur. Jean, istemeyerek kesilmiş olan ilişkilerini yeniden kurmak umudundadır ki yeni bir yanlışlık, sevgilisinden sonsuza dek ayrılmasına sebep olacaktır. Umudunu yitiren Jean, intihar eder. Görülüyor ki, trajik unsuru, bu kez ancak vardığı sonla iyice belirleniyorsa da, gerek konu, gerekse dramatik şema yönünden bu film de daha öncekilerle aynıdır. Jean'ın kişiliğinin Şarlo'nunkinden ayrılan bir yönü olmaması da, yaratıcının, yaratısının ne denli etkisi altında kaldığını kanıtlar. O kadar ki, giderek, Bazin'in deyimiyle, «Şarlo Chaplin'in bilinçaltıdır» diyebiliriz. Bu yargı, daha sonra yapacağı filmlerinde de «ikili» temasının belirmesi ölçüsünde geçerliğini sürdürecektir.

Demek ki, Chaplin, **L'Opinion Publique**'ten baş-



CHARLOT POLICEMAN



LE PELERIN

layarak, bir deyimle Şarlo'u «ele» alır ve bazı kez yarattığı bu kişiye hiç erişilmemiş bir zenginlik ve derinlik kazandırarak (**Altına Hücum, Asri Zamanlar**), bazı kez onu yepyeni bir varlığa büründürerek (**Diktatör**) ve sonunda da bu kişiyi, simgesel bir biçim altında kendinle bütünleyenedek, sindirerek (**Monsieur Verdoux, Sahne Işıkları, Newyork'ta Bir Kral**) Şarlo'nun kararlı, bilinçli yaratıcısı durumuna gelir. «İkili»nin, gelişmesinde gösterdiği bu son yönü, kuşkusuz, en ilginç olanıdır. Bu son üç filminde, Chaplin, kendi çehresiyle (Şarlo maskını artık atmıştır) karşımıza çıkarken bile, «yaratıcı-yarattığı kişi» ikiliğini, hem seyircisinin Şarlo'nun gözükmesini istediğini bildiğinden, hem de, diyebilirim ki, Chaplin yüzeyi altında Şarlo'nun varolmasından ötürü, sürdürmektedir. Böylece, Verdoux, mert Şarlo'dan önce gelmiş olan kötü Chas Chaplin'i çağrıştırır ve kendisini aldatmış olan kadınlardan öc almak isteyen ve aynı zamanda suç karşısında gerilemeyen, topluma başkaldırmış Chaplin'in şeytani arzularını dile getirir. Calvero'da otobiyografik yön çok daha derine iner: yaşlı palyaçonun, Chaplin'in babasını temsil ettiğini söyleyebiliriz — babasını, yeterince tanıyamadan kaybetmiş olması onu öylesine üzmüştü ki, kendini «yetim» gibi duyardı — bunun yanısıra, Calvero, Chaplin'in kendi yaşlılığı, yani bir daha güldürememek dehşetinden kurtarır, buradan da, sinemaya başlamadan önce Karno topluluğunda palyaçoluk yapan Şarlo, daha doğrusu Chaplin'in dokunaklı bir biçimde yeniden canlandırılması doğar. Sonunda, Shadow, hüküm giymiş ve A.B.D.'den sürülmüş göçmen Chaplin'in, ta kendisidir, ve tabii, buradada Şarlo gözükmeden edemez ve yine geleneksel «kızgın Şarlo» belirtilerini göstermekten çekinmez: anılardan silinmeyecek olan, bahçe hortumuyla makartistlerin su baskınına uğratılarak boğulması sahnesi.

«İkili»nin diyalektiği benim için şöyle belirir: Şarlo, kendi dışında varolmayan ve evrensel ününden yararlanan Chaplin'i yaratır; sonra Chaplin, bu kişinin efendisi olur ve onu bir takım değişimlerden geçirir. Bu değişimler, kendi varolmasının nedeni ve filmlerinin baş oyuncusu kişiyi yavaş yavaş yok eder; kişi, artık niteleyici ince çizgiler olarak gözükecektir.

Mitos ve İnsan

Bu noktada, «mitos» kavramı, kaçınılmaz bir biçimde, kendini kabul ettirir. André Malraux, bir seferinde, «İran'da, aslında varolmayan bir film gördüm», diye yazmıştı. Filmin adı, ŞARLONUN HAYATI idi. Ermeni işletmeciler, kısa metrajlı «Şarlo»ları toplayıp, oldukça kurnaz bir kurgu yapmışlar ve ortaya çok uzun ve şaşırtıcı bir film çıkarmışlardı. Mitos» burada en saf biçiminde beliriyordu.

'Mitos'tan söz edebiliriz, çünkü Şarlo, Şarlo olarak vardır. Zaten maske altında gizli olan Bay Charles Chaplinden, ve karıştığı serüvenlerin gerek mantığı gerekse evrelerinden bağımsızdır bu varlığı. İşte, Littré sözlüğünün «mitos»u tanımlaması: «Tarihin aydınlatamadığı zaman ya da

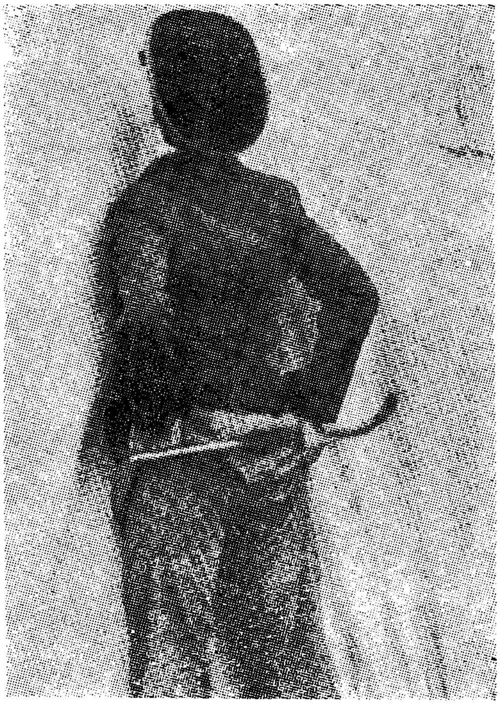


CHARLOT A LA BANQUE



CHARLOT JOUE CARMEN

olaylara değgin, ve, ya dinsel bir kavrama dönüşmüş, gerçek, ya da bir fikir aracılığıyla bulunmuş, bir olayı içeren anlatı». «Larousse»a göre ise :«Fiziksel, felsefi, ya da tarihsel bir büyük genellemeyi, kinaye yoluyla, dile getiren gelenek.» Ne var ki bu iki tanımlamanın hiç birinin Şarloya tıpa tıp uyduğunu söyleyemeyiz ve «mitos» sözcüğünü bu örnekte kullanarak belki de bu sözcüğün anlamını bozuyoruz. Ancak, şunu da kabul etmek gerekir ki, dünya yüzünde yaşayan milyonlarca «küçük adam»ın canlı bir simgesi olduğu, ve duygusal yönden taşıdığı büyük etkinin, Chaplinin kendisini ne denli aştığı düşünülürse, «mitos» Şarloyu tanımlamakta yerinde kullanılmış bir sözcüktür. Bunu bir biçimde, anlamsıza indirgeyerek kavrayabiliriz. Bunun için de sinemanın öbür efsanelerini düşünmek yetecektir; Greta Garbo, Marlène, Marilyn, James Dean — görüldüğü gibi Şarlo, bu saydıklarımızla bir tutulamaz. Şarlo için «mitos» sözcüğünü, 1922 de ilk Elie Faure kullanmış ve kavram bundan sonra haklı olarak, çok tutulmuştur.
Öbür yandan, Glanco Viazzi, Chaplin'in bir başka düzeyde, efsane yıkıcı (anti-mythe) olduğunu ileri sürer. Yapıtlarının, Hollywood efsanelerine karşı olan eleştirici içeriği düşünüldüğünde, bu yargıya hak vermemek elde değildir. Örneğin **Asri Zamanlar** refah efsanesine, **Şehir Işıkları** sınıfsal dayanışma efsanesine, **Le Pelérin,** püriten ahlâk anlayışı efsanesine, **L'Opinion Puplique** Hollywood'un psikolojik ve dramatürjik efsanelerine karşı çıkan yapıtlardır. Viazzi devam eder, «Mitologlar, Chaplinde ve yapıtında belirgin olan ideolojiyi yadsımakla, onun gerçekle ilişkilerindeki toplumsal özelliğini ve demokratik yönünü de yadsımış oluyorlar, yadsımasalar da yeterince önemser gözükmüyorlar, böylece de onu, asıl önemli olan yönlerinden yoksun bırakıyorlar. Yapıtının bu çok önemli önsözünde, Viazzi, Chaplin'in eleştiricilerini, görüş açılarına göre sınıflandırmağa çalışır. Viazzi'nin bu çözümlemesini pek az sisteme sokarak, ben, aşağıdaki sınıflandırımaya gideceğim. Ancak, bunu yaparken bu tür denemelerin kaçınılmaz sonucu, kestirme ve yakıştırmalara düşeceğim kuşkusuzdur. Eleştiricileri arasında ilk göze çarpan eğilim, Chaplin'in yapıtlarını edebi-estetik yönden ele alanıdır. Bu açıdan yapılan eleştiriler, Chaplin'in yapıtlarını, genel olarak, sinema dili ve estetik özellikleri bakımından, önemser. Bu açıyı benimsemiş eleştirmenler arasında, Delluc, Faure, Schwob, Soupault, Leprophon ve Mitry'i sayabiliriz. Tarihsel-toplumsal eğilimli eleştiriler ise, Chaplin'i, her şeyden önce bir ideolojinin adamı olarak niteliyorlar. Bu eğilimi, marksistler ve gerçeküstücüler arasında görüyoruz; örneğin, Moussinac, Sadoul, Kyrou, Amengual, Barbaro, Chiriani. Ve sonuncu olarak ta, psikolojik-mitolojik eğilimli eleştirmenler, psikanalitik verilere dayanarak giriştikleri derinlemesine bir açıklama yolunu benimserler, Payne, Tyler, França, Bazin, Brunius gibi. Kuşkusuz, bu üç yöntem bir-



NEW YORK'TA BİR KIRAL



ŞEHİR IŞIKLARI

biriyle çelişkili değil, birbirini tamamlayıcı yöntemlerdir. Ben de, bu yöntemlerde her birinin olumlu yanlarını alıp belli bir senteze uygulamaya çalışacağım.

Bombayı Zararsız Duruma Getirmek

Viazzi'nin de üstünde durduğu gibi «mitolojik» kuramların sakıncası, Chaplin'i ideolojiden yoksun göstermektir; basit bir marksizm açısından bakıldığında da, Chaplin'i ya komünizm'e bağlamak, ya da «olumsuz kahraman»ının çelişkileri adına kestirmeden mahkûm etmek tehlikesi belirir; estetik bir çözümlemenin tehlikesi ise, yüzeyde kalmak, ve soruna, sinema sanatının yalnız mekaniğini değerlendirmek açısından bakmasındadır. Oysa, Chaplin'e karşı olanlarla Chaplin'ciler, birbirlerinden bu denli şiddetle, salt bu eğilimlerden ötürü ayrılıyor değiller; ayrılmaları, sonunda gelip politik ve ahlâksal anlayışlara dayanır.

Chaplin'e karşı yapılmış suçlamaların başlıcası — en azından Avrupada — duygusallığıdır. «Şarlo'nun adi kalbi» sözleriyle, 1926'larda büyük çalkantılara yol açan André Suarès, belki de Jean Epstein'in bir kaç hafta önce yazmış olduğu «Selüloit bir masalın yufka yürekli prensi, tutkunun zorlamaları içinde çırpınan o yüreğinizi seven bizler, üç yüz milyon kişiyiz.» cümlesine cevap veriyordu. Suarès'te bunun üstüne şöyle diyordu: «İtiraf edeyim ki Şarlo beni sıkıntıdan boğuyor. Bu ahmağa ve pis duygusal sırıtmalarına, tek, sıkıntıdan kaçmak için gülüyorum. İğrenç Amerikaya yaraşır bir kahraman doğrusu! Anlaşılan, bu kaba heriflerin yürekleri, dolarla kıtıklanmış pamuk çoraplar içinde. Şarlo'nun bu adi yüreğini, bir tahtakurusunu ezercesine ayağımın altında ezmek isterdim.' Bu sözler, geleceğin bir eleştirmeninin yetiştiricisi ve babası Jaques de Baroncelli'nin şu ağırbaşlı cevabını haketmişti: «Benim gözümde Şarlo, günümüzün en büyük sanatçılarından biridir. Yepyeni ve hayranlık uyandıran bir kişilik! Bu maskara, bu komik, bu soytarı, bu olağanüstü oyuncu, oyununun en iyi yerlerinde insanlık simgesinin ta kendisidir.» Bu sözlerden sonra, Suarès, evvelce söylediklerini yeniden «ayarlama» gereksinmesini duyar: «Adi sözcüğü, bayağı, alçak, iğrenç, rezil, kilise tarafından mahkûm edilmiş, devlet tarafından cezalandırılmış anlamına gelmez. Adi, hiç bir ardniyet saklamaksızın, 'soylu olmayan' anlamına gelir. Şarlo'nun yüreği mi? Bastonunun ucunda asılı durur; onu tutar, sokak pisliklerini götüren suların içine bırakır, sonra bastonuyla o suları karıştırır, ve yeniden o suların içinden bulur, çıkarır. (. .) Duygusallık, halk tabakasına özgüdür.» 20 yıl sonra, Ado Kyrou, 'Tabii, bunu derken André Saurès gibi rezillerin yazmak cüretini gösterdikleri...» sözleriyle bu küfür yağmurunun anısı karşısında duyduğu korkunç tiksintiyi gösterir.

Şarlo'nun duygulu bir tip olduğu doğrudur, ancak önemli duygululuğun bayağı olup olmamasıdır Ben olmadığı kanısındayım. Chaplin Aslında, ben duygulu kuklanın bi- Ancak, bunun yanısıra 'Duygu-



SAHNE IŞIKLARI



MONSIEUR VERDOUX

sallığı hiç bir zaman sevmemişimdir' de diyebiliyordu. Delluc bunu, «tümüyle duygusal olan duygu» diye tanımlar ve insanın onu, «gözleriyle değil yüreğiyle» seyrettiğini belirtir. Evet, Şarlo, kuşkusuz yufka yüreklidir, duygularını «teşhir» etmeye doğal bir eğilimi vardır, ve güzel duygularını teşhir ederken, hep acıma duygularımızı uyandırmak umudundadır. Bütün bunlar doğrudur, ama unutulmaması gereken nokta, komikliğinin duygusallığını dengelediğidir. Kimin söylediğini tam ansıyamıyorum ama şu sözler ne doğrudur: «Şarlo'yu seyrederken bir damla gözyaşının içimize doğru aktığını duyarız, ancak tam o sırada içimizden kopan bir kahkaha bunu silip götürmüştür bile.» Francis Carco ise şöyle demişti, «Şarlo, seyirci ya da yönetmenle olan suçortaklığının bir sonucu, bir göz kırpması, bir yüzburuşturması, bir çeşit kurnazlık, düzmece bir acıma, düzmece büyük sanattır.» Bu sözlerin gerçeğe aykırı olduğu açıktır. Chaplin'i böylesine yerenlerin unuttukları nokta, bu duygusallığın, eşsiz zenginlik ve derinliği olan bir komiğin unsurlarından biri olduğudur. Ayrıca, onların eleştirileri yanında, Dickens, Molière, Shakespeare hakkında, giderek Delluc ve Faure'nin kalemlerinden çıkmış olan yüzlerce övücü karşılaştırma da gösterebiliriz.

Şarlo'nun duygusallığı, kendisine karşı kullanılacak iyi bir delildir sanki. Bu kadar kişinin, Şarloyu, Montherlant'ın deyişiyle, «sinemanın vasat bir soytarısı» olarak görmelerinin nedeni, onun gerek politik görüşlerinden gerekse ahlâk anlayışından tedirgin olmalarıdır. Şarlo denen bombayı hemen zararsız duruma getirmek gerektir, hele bu bomba toplumsal bir bombaysa... Buna varmak için de, Şarloyu soytarıya, şaklabana, bir kukla şak-şakçısına indirgemek yeter. Amerikada da bu böyle olmuştur. Chaplin'in, düşünmeğe koyulduğu, toplumsal ve politik olaylarda sözcülük etmeğe başladığı an, gericilerin çileden çıktıklarını görürüz. Ne var ki bu beylik ve zararsız sataşmalar, giderek yenilerine ortam hazırlar. Payne, **Monsieur Verdoux**'dan sonra, onun imzasız mektup yağmuruna tutulduğunu anlatır. Bu mektupların çoğu, Chaplin'e 'pis komünist yahudi' diye sövmekteymiş. Anlaşılan, tutucu Amerikalının «Şeytan» kavramını tanımlayan sıfatlar üçlüsünden bir «allahsız» niteleyici sıfatı eksik! Şarlo'nun, ahlâk alanında, suçlamaların bu en bağnazına uğramasının nedeninin, Chaplin'in toplumsal düşüncelerinin yarattığı bu nefret ya da bu korku olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum. Bazin'inki gibi en iyi niyetli kalemlerden bile, Şarlonun toplumsal düşünceleri hakkında, «cana yakın olduğu oranda can sıkıcı da» sözleri çıkmıştır. Bir takım kimseler de, son zamanlarda, Buster Keaton'un, haklı olarak yeniden gün ışığına çıkartılmasını, Chaplin'e karşı bir savaş aracı gibi kullanmayı denemişlerdir. İyi niyetli bir inceleme birinin öbüründen çok daha büyük olduğu sonucuna vardırır. Ama, doğruyu söylemek gerekirse her türlü karşılaştırma boştur, çünkü bu iki adamın birbirlerinden apayrı yapıları vardır: duygusal Latin, akıl-



1917 / L'EMIGRANT



1928 SİRK

cı Anglo-sakson'un taban tabana karşıtıdır. Keaton'un sanatının günümüzün duyarlığına daha iyi cevap verdiği doğrudur. Ancak, dediğim gibi, fiziksel dünyanın sırrını ya da başkaldırmasını canlandıran ve insanın makineleşmesinden pay çıkartan Keton, ne bir toplumsal düşünüye ne de insancıl bir görüş açısına yönelmiş değildir. Zaten kendisi de bir kukla olmaktan öte gidememiştir, evet, kuşkusuz, üstün yetenekli bir kukla, ama filmleri, daha çok, üstün «gag» tekniğinden ötürü değer kazanan bir kukla. Buna karşı, Şarlo'nun zenginliği tükenmek bilmeyecek bir türdendir, filmleri de, özlerinden hiç bir şey kaybetmemiş olarak, defalarca seyredilebilir.

Şarlo Nedir?

Chaplin'e yöneltilmiş tüm bu saldırılar — ister iyi niyetli, ister kötü niyetli — bana, acınacak bir yeteneksizliğin sonucu olarak gözüküyor. Düşünen Chaplin'i, güldüren Şarloya karşı çıkartmak ta aynı oranda boştur. Brunius der ki, «'sanat'ını 'felsefe'sinden ayırmağa çalışmak, ortak ilişkileri yokmuş gibi göstermeğe uğraşmak, tıpkı, çözümü güç olan cansıkıcı sorunlardan kaçmağa çabalamak gibidir. İş, sanatının, felsefesinden daha ileri olup olmadığı, ona kendini aştırıp aştırmadığı, onu genişletip genişletmediğini saptamaya gelince, bu ayrı bir şeydir. Ancak, şunu da akılda bulundurmak gerekir ki, Chaplin'in alttan alta işleyen bir takım eğilimleri olmasaydı bu sanat hiç olmayacaktı. Soytarının düşünme özentisi içinde olanı da hiç çekilmez! Ama, bakın, o soytarı, alçak gönüllülükle, bu konuda ne diyor, «İnsanı inceledim, çünkü onu tanımadan bu meslekte hiç bir şey yapamazdım.», artık, sanırım, filmlerinin psikolojik yönden ne denli zengin olduğunu bir kez daha belirtmek gereksizdir. O, aynı zamanda, «sanatım halk içindir» de der. Bazı kimseler Chaplin'in duygusallığında demagoji ararlar. Bu kimselere, bu duygusallığın, insanın yazgısı karşısında duyulan derin hüzün ve umudun salt taşıyıcısı durumunda olduğunu göstermek kolaydır. **L'Opinion Publique**'in, Amerikan baskısının başlangıcındaki uyarıyı bir çeşit ilke bildirisi olarak kabul edebiliriz: 'İnsanlık, hainlerden ve kahramanlardan değil, sadece kadın ve erkeklerden meydana gelmiştir. Onları harekete geçiren iyi ya da kötü tutkular da birer doğa vergisidir. Gözleri kapalı yanlışa düşerler. Cahil kişi onları suçlar, ama bilgeli adam onlara acımasını bilir.» Şarlo, başından geçen mutsuzlukları ve yaptığı soytarılıklarıyla seyircisinde rahatlatıcı, pisliklerden arındırıcı bir etki yapabiliyor, güldürerek boşalmalarını sağlayabiliyorsa da, güldürüsü, hiç bir biçimde, unutmayı ya da yazgıya boyun eğmeyi aşılayan bir uyuşturucu değil, tam tersi, bilince sürekli çağırı yapan bir uyarıcıdır. «Günlük hayat'ın zavallı İsa'sı (Enrico Piceni) olan ve bunun yanısıra da «hayata karşı kahramanca» bir tutum içinde bulunan (**Henri Poulaille**) Şarlo, her insanda derin yankılar uyandırır. Bence Şarlo'yu **Henri Pichette**'in, şu, hayranlığa değer sözleri, en iyi tanımlar: «Toplumsal bir meşale yaptığımız gösterişsiz bir alevdir...»

Çeviren: Bige ACAR

brecht ve sinema

RENE ALLIO İLE SÖYLEŞİ

René Allio 1924'te Marsilya'da doğdu. Önceleri ressam olarak çalıştı, Galerie Lara-Vincy'de çeşitli sergiler açtı. 1950 den beri de Roger Planchon'la beraber çalışmaktadır. Adamov'un 'Paoli-Paoli' **sinin, Shakespeare'in** 'IV Henri' **sinin Brecht'in** 'Sezuanın iyi insanı' **nın ve Horowicz'in sahneye koyduğu çeşitli operaların sahne dekorlarını yapmıştır. 1959 da Adamov'un sahneye uyguladığı, Planchon'un sahneye koyduğu, Gogol'un** 'Ölü Canları' **için kendi çizdiği bir hileli film meydana getirdi. 1963'te kısa metrajlı** 'La Meule' **filmini çevirdi. Bu arada Brecht'in** 'Die unwürdige Greisin' **öyküsüne dayanan ilk konulu filmi** 'La Vieille dame indigne'i **bitirdi.**

Soru: Film ve tiyatroyu anlatış biçimi olarak yakından ilişkili buluyor musunuz?

Allio: Bunu söylemek istemem. Fakat eylem olarak bağdaştırılabilirler. İkisinde de söz konusu olan, hayalin değiştirilmesi, biçimlendirilmesi, resim ve kelimelerin yardımıyla özünün aktarılması, içinde yaşadığımız dünyaya gösterilmesidir.

Soru: Brecht'ten yana mısınız? Brechtçi misiniz?

Allio: Evet, bütünüyle. Bu demektir ki ben, Brecht'in tiyatrosunun ve diğer yapıtlarının önemini her yönüyle tartışmasız kabul eden insanlardanım. Berliner Ensemble'la karşılaşmam benim için yeni bir şey oldu, çünkü fransız tiyatrosu kendi biçimlerinde tamamen donup kalmıştı. 'Brechtçi' deyimine gelince, eğer Brechtçi olmak sanatın anlamını sanat-toplum ilişkisinde aramak ve Brecht'in yapıtını ve gücünü bu anlayışa göre değerlendirmek demekse, Brecht'çiyim. Fakat dogmatik değilim. İnsanın kendini Brecht'e bağlı duyması, benim için bir dış görünüş olmaktan çok, belirli bir düşünme biçimidir.

Soru: Brecht'i Fransa'da Almanya'da olduğundan farkı kabullendiler sanıyorum. Fransa ve Almanya'daki Brecht tutkunları arasında oldukça büyük bir fark bulunur?

Allio: Brechtensemble'ı Theatre de Nations da oynarken tanıdım. Daha o zamanlar Brecht okumaya başlamış, küçük deneme sahnelerinde oynanan oyunlarını da görmüştüm. Tam fransız avangard tiyatrosundaki çalışmamızın bana bir çıkmazda olduğumuz duygusunu vermeğe başladığı ve yaptığımız iş hiç bir yere varamıyacakmış gibi geldiğinde, ciddi olarak tiyatroyu bırakmayı düşündüğüm bir sırada Berliner Ensemble'ı gördüm. Bu sırada Brecht'in tiyatrosu bana yararlanabileceğim çok başka yollar gösterdi, ondan sonra tiyatrodaki çalışmalarıma çok daha verimli bir şekilde bağlandım.

Soru: Losey her zaman Brecht'i örnek aldığını söyler. Brecht'i Amerika'da tanımış ve beraber çalışmış, ama gerçekten Brecht filmi yapıyor mu?

Allio: Tiyatroda bir Brecht estetiği vardır. Brecht epik tiyatro demektir ve bu konuda Brecht kendini yeterince açıklamıştır. Bütün hayatını tasarının (hayalin) bu biçim ve türüne karşılık olabilecek anlatım yollarını geliştirmek ve mükemmelleştirmekle geçirdi, kuramlarını da

tiyatrodaki çalışmalarıyla gerçekleştirdi. Fakat Brecht tiyatrosu yapıldı diye bugünden yarına Brecht filmi yapılabileceği fikri bence tamamen ütopiktir. Şüphesiz, Brecht'in tiyatrosu için kullandığı anlamda epik filim yapmak mümkündür. Fakat bunun için epik anlatım yollarını filmin kendine özgü yapısından çıkarmak gerekir, dışardan aktarmak değil.

Soru: Brecht'in oyunlarının, epik tiyatrosunun, örneğin 'Galileo Galilei'nin filme aktarılabileğine inanıyor musunuz?

Allio: Buna inanıyorum. Yalnız Brecht'in sahnede kullandığı araçların sinema dilinde eşdeğerlilerini ilk denemede bulabileceğimize inanmak fazla iddialı olur. Açık seçik kabullenmeliyiz bunu, ama buraya nasıl varılabileceği araştırılmalıdır. Sanıyorum, en büyük yanlış tiyatro için doğru oldukları ispatlanmış araçlardan yararlanmak olur.

Soru: Brecht'in tiyatroda uyguladığı yabancılaştırmanın sinemada zaten var olup olmadığı tartı şılabilir.

Allio: Tiyatronun yüzyıllardan beri toplumsal bir rol oynadığını unutmamalıyız. Ama tiyatro, en eski kurumlardan biri olmasına rağmen, bireyin tutumunu geniş ölçüde etkilememiştir. İnsan pekâla seyirci ve oyun arasında, seyircinin sert tepkisiyle karşılaşmaya mecbur kalmadan yeni bağlantılar kurabilir, kanısındayım. Sinemada ise, çok yeni olmasına rağmen, bireyin gündelik davranışlarını, yaşamını, bilincini hatırı sayılır derecede etkilemiş bir olayla, bir kurumla karşı karşıyayız. Seyirci ve oyun arasındaki ilişki burada çok daha derinde ve muhakkak ki değiştirilmesi çok daha zor. Değiştirmeyi denemiyelim demek istemiyorum, ama bu da pek kolay olmıyacak. Herhalde yalnızca karşılıklı ilişkileri değiştirelim diye bir filim yapmakla olacak iş değil. Bunu denerken zor ve uzun bir girişimin söz konusu olduğunu bilmek gerekir. Filimde büyük bir güçlükle karşılaşmaktayız: Kapitalist bir sistemde yaşıyoruz, filimler de para getirmeleri için çevriliyor. Eğer bir filim tüm bir başarısızlığa uğrarsa, insan pek o denli çabuk başka bir tane yapmak fırsatını bulamaz. Aslında insan bir düzine filim çevirmeli ki, neyin önemli olduğunu, amaçlarını nasıl gerçekleştirebileceğini kesin olarak bilsin. Bugünkü sistem içinde bu imkânsızdır. Kişi bir filim yaparsa ve halk bunu benimsemezse, ve kişi benimsenmek için gerekli araçları kullanmazsa, mâli yıkımı göze alıyor demektir. Mali başarısızlık başka filimler çevirme olanağını da insanın elinden alır. Seyirciye sinemaya gitmesine engel olacak kadar ters gelen bir filmi imkânı yok çeviremezsiniz. Brecht'in tiyatrosunun kapsadığı ve seyirciyi eleştirici bir tutuma götürmek isteyen, eleştirici görüşü filmde yapıtın kendine koymamak gerekir. 'Johnny Cool' iyi bir örnektir. Bütün filim seyirci benimsesin diye kurulmuş gibidir, fakat ancak sonda istenilenin bunun tam karşıtı olduğu anlaşılır. Bu tabii filime özgü bir yol. Eleştirici etki filim tarafından biçimlendirileceğine seyircinin kafasında oluşsun daha iyi. Sanıyorum seyircinin doğrudan olaya katılmasından yararlanılarak çatışma seyircinin kendine aktarılabilir. Brecht çatışmayı sahnede göstermişti. Belli aracılar yoluyla seyirciye neyin önemli olduğunu ve nasıl karar vereceğini göstermişti. Bana bu filimde imkânsız gibi görünüyor. Rosi'nin ve Olmi'nin filimlerini çok beğenirim. Yine de Rosinin bilinçli olarak Brecht filmi yapmak istediğine inanmıyorum. Buna rağmen Brecht'e en çok yaklaşan kesin olarak Rosidir. Bugünün sorunlarını filimde göstermenin en uygun koşullarını aramaktadır, bence önemli olan da budur.
Brecht filminden konuşmanın ne anlamı var bilmiyorum. Yani tabii biliyorum da, burada yapacağımız Brecht'in yapıtlarını yalnızca filme çekmek olmamalıdır. Bu da daha çok, dünyayı Brecht'in tiyatronun yardımıyla izlenebileceğini kanıtladığı biçimde, filimde de izliyebilirmiyiz, demektir. Diyeceğim, nasıl olsa Brecht'in çalışmasına ve yapıtlarına dayanacağımızdan, tartışmasız söz konusu olan nokta, Brecht'in belirli tiyatro sorunlarını tiyatroya özgü yollarla çözmek isteyişi açısından yola çıkmaktır; yani filim için filme özgü yolları aramak gerekir. Bu hiç bir zaman tek kişinin çalışmasıyla olamaz. Herhalde ben, Brecht'in tiyatro için keşfettiklerinden sinema da bir şeyler öğrensin diyorum. Sinemada hangi yollarla aynı yere gelineceğini önceden bildiğimi iddia etmiyorum, ama bu yolları aramak istiyorum. Bu yüzden (Brecht'in dediği gibi), işlenmemiş bir masaldan başka bir şey olmıyan küçük bir öyküden, «die unwürdige Greisin» gibi küçük bir hikâyeden yola çıkmak muhakkak daha verimli olur sanıyorum. Bu masalı sonradan kullanılacak anlatım biçimleri açısından işleyebilmeyi sağlar. Oysa, Brecht'in baş yapıtları ele alındığında salt bir masaldan çok, işlenmiş, tiyatroya özgü belirli bir biçim edinmiş bir masalla karşı karşıya kalıyoruz.

Yani aslında 'Galilei'nin ya da «Cesaret Ana» nın masalından çıkılarak, yeniden sıfırdan başlamak, yeni anlatım yollarıyla ilişki kurarak bütün hikâyeyi tamamen yeni baştan kurmak gerekir. En ince ayrıntılarına kadar tiyatro için hazırlanmış bir eseri çarçabuk sinemaya aktarabileceğimize inanmak biraz tuhaf olurdu, hele Brecht'in gerek yazarken, gerek oyunlarını sahneye uygularken ne kadar plânlı davrandığı düşünülürse. Bence elimizdeki son şekilleri bir tarafa bırakılarak çalışılırsa «Cesaret Ana» da, «Puntilla» da, «Galilei» de filim olabilir.

Soru: Almanya'da Brecht denince, akla çoğunlukla ünlü yabancılaştırma olayı geliyor. Siz de

yabancılaştırmanın yalnız kuramsal bir ayırım olduğu fikrinde misiniz?

Allio: Hayır, bence bu görülen bir şey. Brecht'in olsun olmasın, kendisinin ya da Berliner Ensemble'ın sahneye koyduğu oyunlarla, başkaları tarafından sahneye konan Brecht yapıtlarını seyrederseniz aradaki farkı iyice görürsünüz. Bu farkı sahnedeki eşyada, oynanışta, sahnenin kullanılışında (hep göze hitabeden şeylerde) bulmak mümkündür. Siz bana yabancılaştırma diyorsunuz, güzel. Ben epik tiyatro diyorum. Brecht'in ve onun çalışmasını devam ettirenlerin tutumları çok farklıdır. Bu doğal bir şey. Ama Brecht'in kendi tarzından sözedilirse, şu kanıdayım: Brecht'ten yana olanlar da, olmıyanlar da masala Brecht'in istediği ilgiyi göstermeyi çabucak unutuyorlar, masala, yani temeldeki kısa hikâyeye, hayale, hayalin amacına. Bu çok çok önemli. Demek istediğim — filmden bahsettiğimize göre — eğer masal filme Brecht'in istediği gibi temel unsuru getirmezse, Brecht filmi olamaz. Losey'in filminde de sorun aslında buradadır. Bu sorun biçimlendirme, yabancılaştırma, yönetim, optik, ve estetik sorunlarından önce gelir. Bütün biçimlendirmelerden önce basit bir hikâye, ancak belli bir yönde mümkün olan bir evrim gösterir. «Unwürdige Greisin» de beni asıl ilgilendiren bu olmuştur.

Soru: Losey, sorunu dışardan kendi gerçek semboller kuramıyla çözmeye uğraşıyor.

Allio: Ben Losey'in son iki filminde — bundan önceki eserlerine «Eva» ve «Uşak» olan hayranlığıma rağmen — analize dayanan sembollerden çok Freudçu semboller buldum. Freudçu bir analize, yani gerçeğin ve bize gösterilen özel bir toplumun özel durumunun analizine dayanan semboller. Bunlar tarihsel — maddeci bir analize dayanmıyorlardı. Oysa önemli olan da bu. Brecht'ten söz ederken onun marksist olduğunu unutmamalıyız.

Soru: Bu gerçeğin tiyatro çalışmalarında önemi sizce ne dereceye kadardır?

Allio: Her an için. Bir adamın giysisinde düğme var mı yok mu, kumaşı eskimiş mi, sonra elbisedeki bu ayrıntıları onuncu sıradaki seyirci görebiliyor mu, bu sorularla her an karşı karşıyasınız. Temel şartlardan biride budur ve bizi hemen estetik sorunlara götürür: Bir kumaşın eskimiş olduğunun on metreden de yirmi metreden de görülmesi için ne yapmalıyım? Normal hayatta bu ancak iki metreden farkedilir.
Bu gerçekten, sanat dilinin kullanılması sorunudur ve Brecht'i devamlı olarak uğraştırmıştır.
Beni özellikle günlük olayların dünyası, insanlar ve nesneler arasındaki bayağı sayılabilecek ilişkilerin dünyası çekiyor. Filimde devamlı yeni nesneler görüyoruz, kırıldıkları zaman yerine yenileri rahatlıkla gelebiliyor. Nesneler insanlarla olan doğal bağlarından belirli bir biçimde kopuyorlar, çünkü hâla kırılan bir bardak ya da eski bir radyo bazı insanlar için mali bir sorun olabiliyor. Kolayca yenilerini alamıyorlar. Nesnelere önemli bir yer verdikleri için gündelik olaylar beni ilgilendiriyor. Eskiden bir işçi bir tava yapmak için saatlerce uğraşırdı, bugün tava yapımı sanayileşti, gene de tava hâla aynı işe yarar. Nesnelerin yaşı, nesnelere alışma insanın hayatında büyük bir rol oynar. Yeni oldukları sürece sahipleriyle aralarında bir ilişki yoktur. Bu yüzden insanların gündelik çevresinin önemli olduğu ve rol oynadığı filimleri seviyorum.
Soru: Sizin filminizden konuşalım. Oyuncuların seçilişinde...

Allio: Senaryoyu zaten onları gözönünde tutarak yazmıştım. Sevdiğim, kendime özgü bir fikirden yola çıktım. Farklı konulardan ve filim çalışmalarından doğan koşullar elverdikçe aynı oyuncularla çalışmak isterim, bir topluluk, 'Ensemble' meydana getirmeliler.

Soru: Bunlar tiyatrodan tanıdığınız oyuncular mı?

Allio: Tiyatrodan, sinemadan ya da televizyondan. Tiyatroda ve televiziyonda tanınıyordular. Fakat sinema seyircisine yabancıydılar. Ayrıca bu da filim tasarısının gerçekleştirilmesindeki zorluklardan birisi oldu.

Soru: Kameranın Brecht'in görüş açısı (vue brechtienne) yönünden önemli bir ödev yüklendiği kanısında mısınız?

Allio: Hiç bir şekilde Brecht'in görüş açısına sahip olduğumu iddia etmiyorum. Filim bittiği zaman bu konuda konuşabilirim. Brecht filmi yapmanın zorluğunun ve iddiasının farkındayım. Brecht bütün hayatını Brecht tiyatrosu yapmaya harcamış. Onun bir eserinden yola çıkıldı diye nasıl hemen Brecht filmi yapıyoruz diyebiliz? Brecht'in tiyatro'da yaptığının bir dereceye kadar bile olsa benzerini filimde yapmak bana çok zor görünüyor.
Tekrarlıyalım: Bence önemli olan, Brecht'in yaptığı gibi masala büyük değer ve anlam vererek masaldan yola çıkmaktır. Bütün sanatlarda aynı olan birşey vardır, bu da dünyayı belli bir biçimde görmektir. Ancak bundan sonra dünyayı değişik anlatım biçimleriyle aktarabiliriz. Bunun için tiyatroda belli yollar seçilmiş, ama bu yollar sinemada ne olabilir?
Son olarak bir şey daha hatırlatmak istiyorum: Brecht anlayışında bir filim yapmanın en iyi yolu bence (bunu söylerken yine Rosi'yi düşünüyorum) Brecht hakkında çok fazla konuşmamaktır.

Çeviren: Fatma AKERSON

pasolini açık oturumu

aydınların solculuğu dinseldir

Soru: Sinemaya geçişiniz nasıl oldu, edebiyatın mı yoksa sinemanın mı daha etkin bir sanat olduğuna inanıyorsunuz? Son çalışmalarınız nelerdir?

Cevap: Sinemayı her zaman çok sevdim. Genç yaşlarımda sinema yapmayı istiyordum fakat olanaklarım yoktu, ancak 1960 yılından sonra sinema yapmaya başladım. Öykülerimin çoğu genellikle sinema kuruluşundadır. Önce benim için önemli olan şuydu: Yazar olarak değişik edebi teknikler kullandım. Örneğin Yohanna diyaleğinde şiirler yazdım. Saf İtalyan dilini kullanarak ve eski Roma şivesiyle yazmaya çalıştım. Önceleri sinema için ayrı bir anlatım tekniğine gerek yok sanıyordum. Sinema edebiyatın içinde bir yapı olarak gözüküyordu. Bunun doğru olmadığını fark ettim. Çünkü sinema bir edebi teknik değildi. Yeni ve başka bir dildi. Buna başkalarının ve kendimin sinema semiolojisi üzerine araştırmalarını kattım. Sonunda sinemanın kendine özgü dili bulunan bir anlatım aracı olduğu sonucuna vardım. Örneğin İtalyanca yazmayı bırakıp, Türkçe yazmaya başlamak gibiydi bu. Önceleri nasıl bir yazar olarak yaşamamı sürdürdüysem bu günde bir sinemacı olarak yaşamamı sürdürüyorum. Sinemada da edebiyatta olduğu gibi anlatmak istediğim şeyleri anlatıyorum. Fakat edebiyattan daha başka bir dille. Sinemanın mı yoksa edebiyatın mı etkin bir sanat olduğu sorusuna dolaysız olarak bir cevap veremiyeceğim. Sinema yaparken daha fazla eğlendiğimi söyliyebilirim, Bir espri olarak Son olarak bir tiyatro eseri yazdım. Ve şimdilerde son yaptığım film üzerine çalışıyorum. Birazda geleceğe dönük tasarılardan söz etmek gerekiyor- ilerde Sen Paul üzerine bir film yapmayı düşünüyorum. Ondan önce Medea üzerine bir çalışma tasarım da var. Bu yakınlaşmadan yararlanarak Medea'yı Türkiyede çekme olanaklarını araştıracağım.

Soru: «Medea»yı yapma projesini «Kral Oidipus» un başarısından sonra mı tasarladınız?

Cevap: Hayır daha önce Truvalılar'ı çekmek istiyordum. Ve «Kral Oidipus»u çekerken «Medea» tasarısı vardı. Gerek maddi olanaklar açısından gerekse kontrat açısından «Medea»yı yapmanın pek çok zorlukları vardı.

Soru: Genel olarak kadın ve erkek aktörler konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Aktörlere genellikle bir sempatim yoktur. Filmlerimi yaparken çokluk profesyonel aktörler yerine sokaktan seçilmiş oyuncuları oynatmayı daha uygun gördüm. Bu yöntemi seçmemin nedeni epik oyunlar için sokaktan getirilmiş aktörlerin daha etkin olacaklarıydı. Halkla ilgili, onların çevresinde çevirdiğim filmler için herhangi bir güçlüğe uğramadım. Fakat burjuva çevresinden bir konuyu işleyebilmek sokaktan getirilmiş aktörlerle mümkün değildi. Örneğin yoksul çevrelerde, bir hırsızı, rahatlıkla o insanlara oynatabilirdim. Fakat burjuva çevresinde bir sanayici rolü için profesyonel aktör gerekliydi. Böylece profesyonel oyunculara da işim düştüğü oluyor. Silvana Mangano'yu, Toto'yu seviyorum fakat yine de büyük ölçüde bir sempatim yok.

Soru: Marksizm ve Hristiyanlığın bir yerde buluşabileceği konusundaki ünlü görüşünüzü biraz açıklar mısınız?

Cevap: Rasyonel olmayan, gerçek dışı bir nok-



MATYASA GÖRE İSA

tada birleşiyorlar. Marksist bir yazarın ilk çıkış noktası, genellikle, irrasyonel ve dinsel bir çıkış noktasıdır. Gramsci'yi düşünelim: İtalyan Komünist partisi kurucularından. O bir entellektüeldi ve doğal olarak bir burjuva entellektüel sürecini devam ettirebilirdi.

Bir işçi değildi ve marksist olması da bu yüzden doğal olamazdı. Onu Marksist olmaya, başka bir söyleyişle marksist bir uygulamacı olmaya yönelten neydi? Başkalarına karşı doğruluk ve sevgi! Bu irrasyonel temelli olgu, yeterince açıklanmamış olsa bile yinede dinsel olmayan burjuvazidir. Büyük halk yığınlarının dinsel kökenli oluşu, bizi marksizmle hristiyanlığın bir ortak noktası olduğu sonucuna götürüyor.

Soru: Kutsallık düşüncesinin yaşamda çok önemli rol oynadığı konusundaki görüşünüz de buna bağlanabilir mi?

Cevap: Bir yazar olarak benim için bu kutsallık son derece önemlidir. Bu önemlilik beni burjuvazi ile çatışmaya iteliyor. Çünkü burjuvazide kutsallık'ın bulunmadığını görüyorum.

Soru: Kilisede gelişmekte olan yeni hareket konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Kilisenin geldiği bir aşama vardı. Ben de ancak bu sayede İncil gibi bir filmi yapabildim. Şimdilerde ise kilise düşünsel planda bir tutuculuğu sürdürmektedir. Sol katoliklerle sağ katolikler arasındaki çatışma bir çatlamayı açığa çıkarıyor.

Soru: Demin burjuvazinin geniş halk yığınlarına nazaran daha az dinsel oldukları söylendi. Burjuvazi kendi çıkarlarını sürdürmek için bu gün dini kullanma durumundadır. Acaba yaptığınız filmlerde bu durumla bir mücadeleyi de amaçladınız mı?

Cevap: Yaptığım filmlerin bir amacı da budur. Mücadeleyi «İncil» ve «Teorem» filmlerimde görebilirsiniz.

Soru: Günümüzde devrimci bir hareket bütün dünyada gelişmektedir. Bunun öncülüğünü de gençlik yapmaktadır. Bu ortam içerisinde sanatın yeri ve sizin sinemacı olarak tavrınız nedir?

Cevap: Gençler ve yaptıkları hareketlerle sürekli bir polemik içerisindeyim. Çoğunlukla karşıyız birbirimize. İtalyadaki Targam hareketi komünist partisini de aşan aşırı bir sol hareketti. Gençlerin sinema ve sanat olayları konusunda bir takım görüşleri var ki ben bunları paylaşmıyorum. Onlara göre kültür ve sinema hareketin içinde olmalı ve onu geliştirmeye yaramalıdır. Bunu kabul etmiyorum. Öğrenci hareketlerinin öncüleri, sinemayı kişisel bir yapım olmaktan öte ortaklaşa bir çalışma olarak görmek istiyorlar. Bana göre sinema ve kültür devrimci harekete ancak dolaylı olarak katkıda bulunabilir. Bu çalışmalarda siyasal bir güdüm olacaktır, fakat kültür ve sinema çoğu zaman çelişik bir yapıya sahiptirler. Sanatçı bir yapıtı ortaya koyarken içtenlikle davranmalıdır. Kendi çelişmelerini, zıtlıkları olduğu gibi yansıtması ve onları çarpıtmaya çalışmaması gereklidir. İç çelişmelerden kaçmamalıdır sanatçı. «İncil» filmim içinde katolik propogandası bulunduğu gerekçesi ile ya-

saklandı. Ben, inanmış bir dindar değilim. Hiçbirşeyin propogandasını yapmak istemem. Bunu inanmadığım konularda olduğu kadar inandığım marksist ideoloji konusunda da yapmıyorum. Hristiyan propogandası yapabileceğim yanlış bir düşünce. Bu yüzden filmim ne hristiyan propogandası ne de Marksist ideoloji propogandası yapmaktadır, sadece yeryüzünde mevcut yanlış bir dinsel durumu ortaya koyar.

Soru: Demin öğrenci hareketlerini yöneten gençlerin bireyci yorumunuzdan öteri size karşı olduklarını söylediniz. Bireyci bir tutum gerçekte burjuvaziye özgü bir tutum değil midir? Ve öğrenciler toplumu ilgilendiren bütün sorulara ve yaratmalara ortaklaşa katkıda bulunmak düşüncesini öne sürerken marksist açıdan bir doğruyu saptamış olmuyorlar mı?

Cevap: Bu soruyu iki biçimde yanıtlayacağım. Birincisi işin espri yanı. İkincisi ise daha karmaşık ve uzun. İlk yanıtım şu. Bizler Yeni Kapitalizm'in henüz oturmadığı toplumsal koşullar içinde yetiştik. Böyle olunca örneğin benim Saint Paul üzerine yapacağım çalışma bir aristokrat tavrını taşıyacaktır.

İkinci yanıtım ise ortaklaşa çalışmanın ancak sosyalizmin yerleştiği bir ülkede mümkün olabileceği ve marksist açıdan bunun doğruluğudur. Gerçekte bireysel yaşamayı ortaklaşa duruma getirecek olan kimlerdir? Bugün kapitalist kültürün yetiştirdiği ve şartladığı insanlar. Kapitalist toplumlarda teknoloji, farklılaşmaları ortadan kaldırıp insan bireyselliğini öldürür. Bu durumda bireyseliğin üzerine basmak, Yeni Kapitalizm'in teknolojisine açılmış bir savaşı ortaya koyar. Bu gün eylem içinde bulunan gençler, Yeni Kapitalizm teknolojisinin yarattığı gençlerdir. Gerçekte geçenlerin öne sürdükleri ortaklaşa çaba, teknolojinin etkilerinden ve onların bunu belki de bilinçsizce savunmalarından gelmektedir. Kendilerini gerçekten sosyalizme ve devrimciliğe adamış gençlerin yapmak istedikleri bu eylem, gerçekte düzenin onlara yaptırdığı bir eylem görünüşünü alır. Bir zamanlar yazdığım bir şiirde şöyle bir dize vardı.: «Marksistim, çünkü tutucuyum.»

Soru: Konuşmanın bir yerinde Marksistlerle hristiyanlar arasında bir diyalog aradığınızı söylemiştiniz. Filmlerinizde de açıkça görülen böyle bir araştırma sizi hangi sonuçlara ulaştırabilir?

Cevap: Evet sorunun birinci kısmına cevap vermiştim. Fakat hiçbir zaman kilise ile komünizmin birleşebileceğini, iki zıt doğmanın bir olabileceğini söylemem. Bu dünyanın sonu olurdu. Sadece değişik düşünceler taşıyan iki blok arasında demokratik bir diyalog kurulmasını öngördüm. Burjuvazinin bu gün yok etmeye çalıştığı dinsellik, ve marksizm ortaklaşalığına vardırarak denedim bunu. İyimserlikten ve dinsellikten sözederken bunun katolik'likle bir ilgisi bulunmadığı konusu iyi anlaşılmalıdır. Ve yine, sözünü ettiğim dinsellik bütün Üçüncü Dünyanın ve kapitalizm öncesi toplumlarının dinsellik kavramıdır.

Soru: Yani bu politikadaki barış içinde birlikte yaşama ilkesidir.

Cevap: Evet pratik sonuç budur.

Soru: Bu devam edebilecek midir? Yoksa geleceğin toplumlarında bütünüyle dinsel ya da bütünüyle marksist bir egemenlik var olabilir mi?

Cevap: Diyalog kurulabildiği zaman soru çözülmüştür. Bir tarafın diğer tarafa etkimesi de doğaldır.

Soru: Bir yazınızda genç İtalyan sinemasını tutmadığınızı söylemiştiniz. Şimdilerde İtalya'da bazı genç ve iyi yönetmenler var. Bu gün bu konudaki düşüncelerinizde bir değişiklik oldu mu?

Cevap: Öyle bir şey yazdığımı hatırlamıyorum. Yanlız çeşitli konuşmalarımdan ortaya çıkmış olabilir. Ayrıca şunu söylemiş olabilirim: İtalyan sineması kendi bütünlüğü içerisinde beni fazlaca ilgilendirmiyor, onunla ancak dünya sineması içindeki yeri açısından ilgileniyorum. Aynı zamanda bu gün bizi ilgilendiren İtalyan kültürü, kesinlikle sol İtalyan kültürüdür. Bunu söylemiş olmakla solun marksist sosyalist olması gerektiğini söylemiş olmuyorum. Örneğin yakın zamanlara kadar bir katolik kültüründen söz edilemezdi.

Ancak son yıllarda bu kültüre raslıyabiliyoruz. Bu gün için artık böyle bir tartışmaya gerek yok. Çünkü İtalyada sinema yapan gençlerin hepsi soldur. Yanlız aralarında bazı bireyci üslup ayrılıkları var, bunların bir kısmından hoşlanabilir diğer kısmından hoşlanmayabilirim. Genç İtalyan sinemacıları arasında Bertolucci ve Bellochio gibi değerli yönetmenler vardı. Fakat bu gün genellikle ticari sinema yapmaktalar.

Soru: İncil'in hristiyan propogandası gerekçesi ile yasaklandığından söz ettiniz. Filme karşı kilisenin tepkisini açıklar mısınız?

Cevap: Film genel olarak olumlu karşılanmıştı. Fakat yine de kilise çevresi film konusunda ikiye ayrıldı. Bir kısmı filmden yana diğerleri ise ne tam yanında ne de tam karşı, garip bir durum içinde kaldılar. O sıralarda bunu etkileyen en önemli öğe filmin Papa'nın ortaya atmış olduğu yeni görüş tartışmaları sırasında ortaya çıkmış olmasıydı. Bu gün Papa'nın yeni görüşleri karşısında reaksiyoner bir grubun bulunması, «Teorama» filmim konusunda, kilisedeki görüş ayrılıklarını kesinleştirmiş durumdadır. «Teorama» filmi bir yandan Katolik Armağanını, Uluslararası jüri ödülünü alırken öte yandan kilise tarafından mahkeme salonlarına götürüldü. Önceleri tepki çok sertti ve kilise tarafından el kondu filme. Venedikli bir yargıç filmin seyirci karşısına çıkarılmasına yardım etti, fakat bu gün yine film mahkemeliktir. Durumu isterseniz şöyle koyalım:

Türkiye Cumhuriyeti lâik bir devlettir. Burada «İncil» filminin Türk sansürü tarafından dinsel propaganda yaptığı gerekçesi ile yasaklandığını düşünelim. Gerçek soru filmin hristiyan propogandası yapıp yapmadığı sorusudur. Bu da içinde yaşadığımız dünyanın gerçek yapısını ortaya koyuyor. Kapitalizmin egemen olduğu Batı Avrupa ülkelerinde de durum pek farklı olmasa gerek. Burada egemen sınıf burjuvazi, kendisi gerçekte dine inanmadığından dini kullanmaktadır. Ve bütün araçlar kendi elinde bulunduğundan kendisine uyacak bir kamuoyunu yetiştirir ve şartlar. Böyle bir toplumda dinsel film hiç kuşkusuz, onu araç olarak kullanmak isteyen sınıfa karşı açılmış bir savaşı gösterir. Türkiye gibi iktisaden geri kalmış bir ülkede bu türden bir polemik gereksizdir. Çünkü halkının büyük bir çoğunluğu tarımla uğraşmaktadır ve inançları katıksızdır. Böyle bir polemiğin endüstriyel ülkelerde açılması gerekliydi ve ben ancak bunu yapıyorum. Bu görüşümü filmin gösterildiği yerlerdeki başarısı ve başarısızlığı doğrulamaktadır. Örneğin kuzey İtalya, İngiltere, Fransa ve özellikle Amerikada da filmin etkisi büyük oldu, fakat politik yapı bakımından Türkiye ile benzerlikler gösteren Güney İtalyada pek tepkiyle karşılanmadı. Türkiye'nin lâik bir devlet olduğunu söylemiştik. Bu ülkede sansürün dinsel propoganda yapıyor gerekçesi ile bir filmi yasaklaması doğaldır. Fakat lâikliğin kendisi, dinsel inanış kılığına girerse buna karşıyım. Filmim dinsel propoganda filmi değildir. Eğer gerçekten bu amaçla yapılmış bir film olsaydı o zaman sansürün yasaklama kararı yerinde sayılabilirdi. Fakat ben bir şair olarak din üzerine bir filim yaptım sadece. Gerçekte yeryüzünde bütün sansür kararlarına ve sansüre karşı olduğumu da belirtmeliyim: Tekrar ediyorum gerçek lâik bir toplumda yukarıdaki gerekçe ile bir film ancak lâikliği dogma şekline dönüşmüş ise yasaklanabilir ve sonuç olarak; sansür bütün yeryüzü ülkelerinden kalkmalıdır.

Soru: Film İtalya dışında başka ülkelerde de sansür ya da dinsel kurumlarca yasaklandı mı?

Cevap: Doğu Avrupa ülkelerinde, dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yasaklandı.

Soru: Arap ülkelerinde filme karşı tepki ne oldu?

Cevap: Şimdiye kadar yanlız Mısır'a gitti, henüz sonuçlarını bilmiyorum.

Soru: Genel olarak Batı Avrupa ülkelerinde filmlerimizin başarı ve başarısızlık şansları neydi?

Cevap: Bu ülkelerde filmlerim sınırlı bir entellektüel çevre içinde kaldı. Sinematek ve klüplerde ilgi ile izlendi, fakat dağıtıma girmedi. Bunun nedenlerini bilemiyorum. Aynı ülkelerde ahlâki gerekçelerle kitaplarımın çevrilmesi de yasaklandı. Yalnız Macaristan ve Çekoslavakya kitaplarımın çevrilip basılmasına izin verdi.

Soru: Türkiyede tasarladığınız film konusunda biraz ayrıntı verebilir misiniz? Çünkü böyle bir filmin hem turizm açısından hem de Türk halkı açısından önemi var. Bildiğiniz gibi Richardson burada bir film yaptı ve ilgililerden hayli yardım gördü.

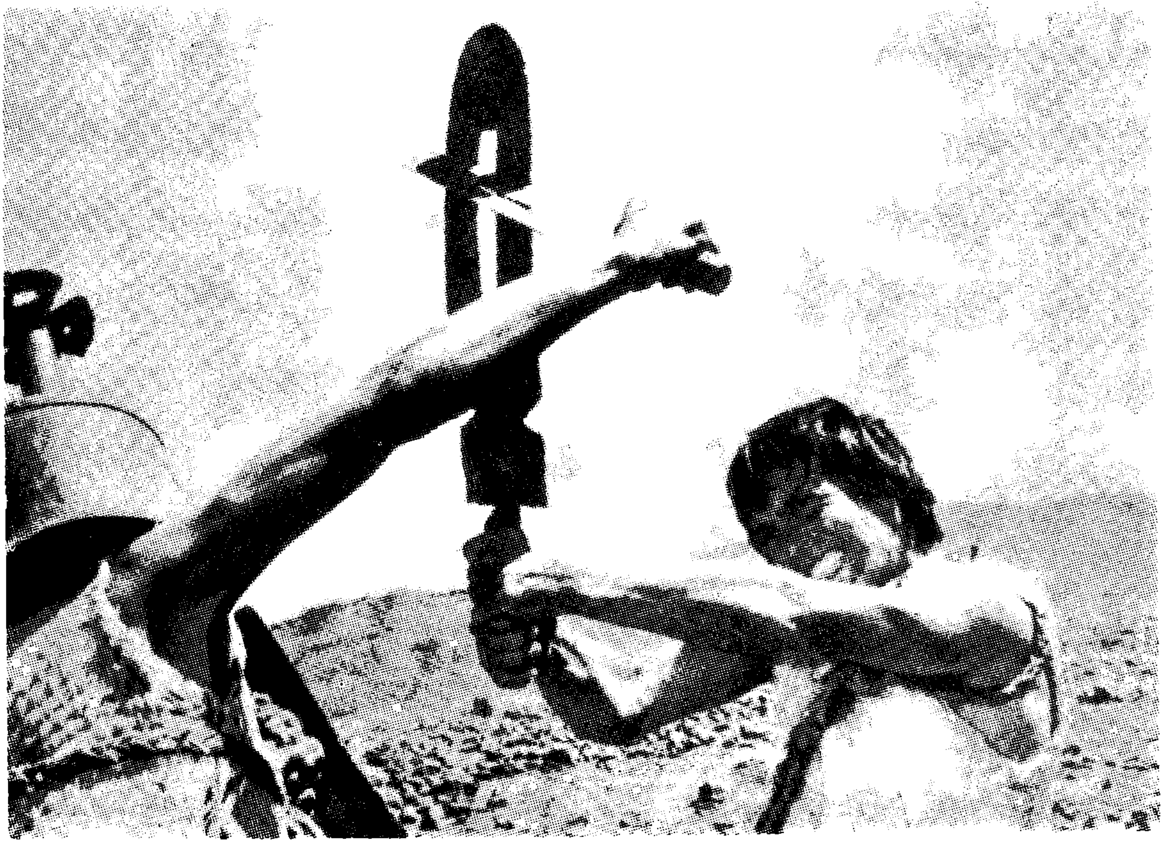
Cevap: Bu soruya basit bir şekilde cevap verebilirim. Oidipus için uyguladığım yöntemi Medea içinde uygulayabilirim. Fakat onu tekrarlamak değil onu aşmak için. Türkiyede iller dışında arkaik bir köy bulmak istiyorum. Yöresel özelliklerin ağır basmadığı fakat sadece arkaik bir köy. Böyle bir köy ancak bize o zamanın köylerinin havasını verebilir.



TEOREM / 1968



ACCATTONE / 1962



KIRAL OIDIPUS

Soru: «Kral Oidipus» ta o zamanın giysilerine, o özelliklere fazla dikkat etmediğiniz görülüyor. Daha çok kendiniz bir özellik yaratmış gibisiniz. Acaba «İncil» filminde de aynı türden bir önemsemezlik var mıydı, ve bundan sonraki filmlerinizde de aynı tutumu sürdürecek misiniz?
Cevap: Bundan önceki filmlerimde bu özelliği önemsemedim. Yapmayı tasarladığım «Medea» ise iki bölümden oluşuyor. Birinci bölüm mitolojik yapıda ve bu birinci bölümde yörel giysi özelliklerine dikkat edeceğim, ikinci bölüm ise modern bir bölüm.
Soru: Kaveleroviç'in tarihi filmi «Firavun»u gördünüz mü? Gördüyseniz bu film konusunda düşüncelerinizi söyler misiniz?
Cevap: Cannes'te filmi gördüm. İlginç bir filmdi, fakat ben bu filmi biraz soğuk buldum. Bu benim geçmişle ilgili düşüncelerime uymuyor. Çünkü geçmiş yeniden kurulamaz. Sinemada hileleri ve yeniden kurmaları sevmiyorum. Benim için önemli olan bu gün yaşanılan hayat içerisinde eskiye benzeyenleri bulup çıkarmak ve onlarla geçmiş arasında bir bağlantı kurmaktır.
Soru: Demin «Medea» için sözünü ettiğiniz ve ilk kez «Oidipus» ta denediğiniz filmin geçmiş zamanda ve şimdi de geçmesi olgusu nereden aklınıza geldi ve filmin sonu ile başını esas tragedi ile nasıl bağladınız?
Cevap: Freud'un sözünü ettiği gibi Oidipus'un bu gün yaşanılan hayatla büyük ilgisi vardır. Modern dünyanın tipik bir çocukluğunu ele aldım. Tıpkı deney masasına yatırılan bir çocuk gibi. Ve o çocuğun Oidipus kompleksine nasıl yakalandığını göstermek istedim. Bunu alışılagelmiş yöntemin tersini uygulamakla yapmaya çalıştım. Modern kültür kompleksi bilimsel temele oturtmak için onu çevresindeki mitolojiden soyutlamak zorundaydı. Bense kompleksi tekrar mitolojiye kazandırdım.
Soru: Filmin son bölümü yapıtı marksist temele oturtmak için eklenmiş gibiydi bu konuda ne düşünüyorsunuz?
Cevap: O yorum gerçekte marksist değil moderndir, Freud'un süblimasyon dediği yorum. Bu süblimasyon Oidip te şiir yoluyla ortaya çıkmaktadır. Çünkü onun önünde tirelli modeli vardı. Bu önceleri bir burjuva şiiri olarak oluşuyor, daha sonra marksist bir şiir olarak gelişiyor, sonunda ikisinin karışımından meydana gelen ve modern dünyanın Marksist görüşünü yansıtan bir şiir çıkıyor ortaya.
Soru: Bütün filimlerinizde yer yer şiddet görülmekte bunu bize tanımlar mısınız?
Cevap: Bu şiddet beraberinde bir yumuşamayı, bir tatlılığı da getiriyor. Bunun nedeni benim kişisel, psikolojik yapımda aranabilir.
Soru: Örneğin Ödip'in babasını öldürmesi sahnesi çok abartmalıydı. Bunu da aynı iç çelişme ne-

denine bağlıyabilir miyiz?

Cevap: Bir babanın öldürülmesi olayı gerçek yaşamda sık raslanır olaylardan değildir o yüzden olay doğal bir yalınlıkla verilemezdi. Tiyatro, sinema gibi araçların dışında olayın gerçekte ortaya çıkmasının ne kadar dehşet verici olduğunu söylemeye gerek yok.

Soru: Yine aynı bölümle ilgili bir soru, o dehşet verici sahne içerisinde bir savaş hazırlığının görüntüleri var gibiydi, buraya nereden vardınız?

Cevap: Bu benim için bölümün etkisini arttırmak için değil, bölüme ritm sağlamak için konulmuştur. Örneğin Japon filmlerindeki estetik geciktirmelerle karşılaştırılabilir. Ölümü bütün çıplaklığı ile vermemek, ritmi şiirsel bir biçimde zamanına ve yerine oturtma, bir efremizm çabası. Sahnede şiddet var fakat bu estetik bir şiddettir.

Soru: Bir yazar olarak edebiyat alanında bazı kuramcılardan yararlandığınızı söylemiştiniz, acaba sinemada da etkilendiğiniz kuramcılar oldu mu?

Cevap: Bildiğiniz gibi sinemaya biraz geç başladım 40 yaşında. Sinemayla hayli karışık kültürel ilişkilerim vardı. Oysa edebiyatta normal ve belirgin bir gelişim çizgim oldu. Sinemadaki ustalarım biraz raslantısaldır. Sonralarda Dreyer'den etkilendiğimin farkına vardım. Film çekmeye başlamazdan az önce tanıştığım Japon sinemasının örneğin Mizogoşi'nin etkileri de oldu.

Soru: Filmin birçok yerlerinde bir müzik araştırmasının izleri de görünmekte. Yer yer Diversi, Bach ve diğer bestecilerin parçalarına raslanmakta. Acaba filmin ölüm sahnesindeki Diversi ile Eisenstein'in filmlerindeki bölümler arasında bu açıdan bir bağlantı kurulabilir mi?

Cevap: Eisenstein sevdiğim yönetmenler arasında değildir. Bazı noktaları var ki bana bayağı antipatik gelir. Fakat maalesef pisikolojik olarak bana benziyor. Zaman zaman onun estetizmini kendi içimde de duyuyorum. Nitekim filmimin ölüm sahnesindeki maskelerle Eisenstein arasında benzerlikler açıktır. Ayrıca Eisenstein'in bütün epik bölümlerini çok seviyorum. Bu nedenden ötürü o müziği kullandım. Gerçekte bu çok karmaşık bir konudur. Filmlerimde müziği belli bir amaçla belli bölümleri daha özgün anlatabilmek için kullanırım.

Soru: Dine inanmış bir insanın düşünsel bir aşama sonucu marksist olduğu görülmüştür. Bunun tersi mümkün müdür? Dinle fazla uğraşan — bunu sizin için söylemiyorum — bir marksistin dine dönüşü mümkün müdür?

Cevap: Düşünülebilir, örneğin İtalyan yazarı Silone Marksismden dönmüştür.

Soru: Şiir konusunda etkilendiğiniz şair var mıdır?

Cevap: Rimbaud en çok sevdiğim şairdir. Ve onunla birlikte Maççado'yu severim.

Soru: Konuşmanın başlangıcında edebi dilin ve sinema dilinin ayrı özellikler taşıyan diller olduğunu söylemiştiniz. Edebiyattan sinemaya geçip ilk filmlerimizi yaparken bu geçişi nasıl yaptınız?

Cevap: Bu ayrımı daha sinemaya başlamazdan önce yapmıştım. Fakat gerçek yaratıcı bu iki dili de kaynaştırabilir. İki dille Türkçe ve İtalyanca yazdığımı düşününüz bu ikileme karşın kültür olarak yine tek olan benim. Bu iki farklı yapı arasında birtakım alışverişlerin olması doğaldır. İkilem içindeki kişinin tek çizgi içinde bulunduğunu söyliyebilirim. Edebi yapısı olan bir kişinin daha üstün bir yapı olan sinemaya geçmesi denilebilir buna. Bunun sınavı ise kültürün tek'liğinden geçer.

Yazı diline aktaran:
Altan YALÇIN

KAYNAKLAR

1) FAKİR KIZI LEYLA - Yön ve Sen. Orhan Aksoy / Gör. Necati İlktaç / Oy. İzzet Günay, Selda Alkor, Münür Özkul, Gülsüm Kamu, Cahit Irgat / yap. Arzu Film

2) ÇİFTE TABANCALI KABADAYI - Yön ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Güney, Sezer Güvenirgil, Sami Tunç, Meltem Mete, Necati Er / yap. İrfan Film

3) GÜNAH BENDE Mİ? (Renkli) - Eser. Kerime Nadir/ Yön. Nevzat Pesen / Sen. Nevzat Pesen / Gör. Manasi Filmeredis / Oy. Türkân Şoray, Engin Çağlar, Meltem Mete, Cenk Er, Fatma Karanfil / yap. Pesen Film.

4) ÜMİT DÜNYASI Yön. Aram Gülyüz / Sen. Safa Önal / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Murat Soydan, Sema Özcan, Suzan Avcı, Zafer Önen / yap. Metro Film

5) HAYAT KAVGASI - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkın, Mine Mutlu, Sezer Güvenirgil, Önder Somer, Nubar Terziyan, Funda Gürsen Diclehan Baban.

6) KANLI GELİNLİK - Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Suat Kapkı / Oy. Uğur Güçlü, Hülya Darcan, Yıldırım Gencer, Erol Taş, Yılmaz Köksal, Muhterem Nur, Meltem Mete / yap. Hayat Film

7) ANA MEZARI Yön. Ümit Utku / Sen. Selâhattin Burçkin / Gör. Enver Burçkin / Oy. Zeynep Aksu, Tugay Toksöz, Muzaffer Tema, Efgan Efe kan, Muzaffer Tema, Cahit Irgat, Gülgün Erdem, Sevgi Can/ yap. Demir Film

8) KARAOĞLANIN KARDEŞİ SARGAN - Yön ve Sen. Suat Sonay / Gör. Mustafa Tarhan / Oy, Tarık Tibet, Esen Püsküllü, Sami Hazinses, Ferhan Tanseli / yap. Garanti Film

9) DEMİR PENÇE Yön ve Sen. Çetin İnanç / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Demir Karahan, Nebahat Çehre, Oktay Durukan, Danyal Topatan, Sevgi Can, Gülgün Erdem / yap. Metin Film

10) DEMİR PENÇE CASUSLAR SAVAŞI Yön ve Sen. Çetin İnanç / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Nebahat Çehre, Demir Karahan, Yıldırım Gencer, Can-Sel, Tansu Sayın, Necati Er, Aynur Aydan, Danyal Topatan / yap. Metin Film

11) SEVDALI GELİN yön. Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Cahit Engin-Yılmaz Ceylan / Oy. Tamer Yiğit, Nazan Şoray, Erol Taş, Münür Özkul, Can-Sel, Suna Pekuysal, Necdet Yakın /yap. Lamek Film

12) SÜRGÜNLER - Yön ve Sen Savaş Eşici / Gör. Dinçer Önal/ Oy, Nebahat Çehre, Tanju Korel, Hayati Hamzaoğlu Meltem Mete, Yılmaz Köksal, Sami Tunç / Alp Film

Ş U B A T

13) GÜNNAZ SULTAN (Renkli) Yön ve Sen. Osman Seden/ Gör. Kenan Kurt / Oy. Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Esen Püsküllü, Erol Taş, Tanju Gürsu, Diclehan Baban, Ali Akpınar/ yap. Kemal Film

14) ESMERİN ADI, SARIŞININ TADI VAR Yön. Orhan Elmas / Sen. Bülent Oran Gör. Cahit Engin / Oy. İzzet Günay, Selda Alkor, Oya Peri, Hüseyin Baradan, Mualla Sürer, Suna Pekuysal, Mine Soley, Bedia Muvahhit, Necdet Tosun /yap. And Film

15) DOST HANÇERİ Yön. Nuri Ergün / Sen. Yahya Benekay / gör. Özdemir Öğüt Oy. Nuri Sesigüzel, Nazan Şoray, Ali Şen, Şaziye Moral, Sadiye Arcıman, Mualla Kavur, Sami Hazinses / yap Dede Film

16) GÜNAHINI ÖDEYEN ADAM Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Aziz Sarıkaya / Gör. Gani Turanlı / Oy. Ekrem Bora, Sezer Güvenirgil, Figen Say, Hüseyin Zan, Handan Adalı, Güzin Özipek / yap. Cansu Film

17) ÖLÜME GİDEN YOL - yön. Yücel Uçanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Feridun Kete / Oy. Gönül Yazar, Tamer Yiğit, Erol Taş, Zeynep Tedü, Reha Yurdakul / yap. Hürriyet Film

18) DAĞLARI BULUTLU EFEM Yön ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Necati İlktaç/ Oy. Kartal Tibet, Hülya Darcan, Yılmaz Köksal, Atilla Ergün, Aliye Rona, Fatma Karanfil, Reha Yurdakul, Ali Akpınar / yap. Arzu Film

19) ACI İLE KARIŞIK Yön. ve Sen. Tunç Başaran / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Sadri Alışık, Selma Güneri, Birsen Ayda, Ali Şen, Saima Bekbay, Osman Alyanak / yap. Arzu Film

20) HAYIRSIZ EVLAT Yön. ve Sen. Kemal Kan / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Tugay Toksöz, Figen Say, Nil Kutval, Kadir Savun, Nevin Aypar, Gülgün Erdem, Özcan Bilge, Kazım Kartal, Zeki Tüney / yap. Ne-Ka Prodüksiyon

21) İNSANLAR YAŞADIKÇA - Yön. Memduh Ün / Sen. Duygu Sağıroğlu Gör. Gani Turanlı Oy Cüneyt Arkın, Sema Özcan, Aynur Akarsu, Diclehan Baban, Hüseyin Zan, Memduh Ün yap. Kadri Film.

22) BU NE BİÇİM HAYAT - Yön. Yavuz Figenli / Sen. Ali Fuat Kalkan Gör. Mustafa Yılmaz Oy Sema Özcan, Tu-

gay Toksöz, Yusuf Sezgin, Can-Sel, Özcan Bilge / yap. Topkapı Film

23) **AÇ KURTLAR** Yön ve Sen. Yılmaz Güney / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Güney, Hayati Hamzaoğlu, Sevgi Can, Bahri Özkan, Sırrı Elitaş / yap. Güney Film

24) **SOYGUNCULAR** (Renkli) Yön ve Sen. Mümtaz Alpaslan / Gör. Mükrimin Şumlu / Oy. Orhan Şensoy, Mümtaz Alpaslan, Birsen Birol, Orhan Sever yap. Dost Film

25) **GÜNAHLARINI KANLARIYLA ÖDEDİLER** Yön ve Sen. Suha Doğan / Gör. Suat Kapkı / Oy. Fikret Hakan, Eşref Kolçak, Yılmaz Gündüz, Nil Başak, Özkan Yılmaz, Gülgün Erdem, Enver Dönmez, Mustafa Dik, Kudret Karadağ / yap. Kale Film

26) **EVEL ALLAH SONRA BEN** Yön ve Sen. Tolgay Ziyal / Gör. Cahit Engin / Oy. Uğur Güçlü, Oya Peri, Erol Taş, Serap Olguner, Behçet Nacar, / yap. Alpay Ziyal Film

27) **ZALİMİN ZULMÜ VARSA** - yön. Semih Evin / Sen. Yavuz Yalınkılıç / Gör. Kaya Ererez / Oy. Figen Say, Yıldırım Gencer, Oktay Durukan, Hüseyin Zan / yap. Objektif Film

28) **SABIR TAŞI** - Yön. Ümit Utku / Sen. Selahattin Burçkin / Gör. Enver Burçkin / Oy. Tamer Yiğit, Zeynep Aksu, Kuzey Vargın, Muzaffer Tema, Nilgün Utku / yap. Kervan Film

29) **YUVASIZLAR** Yön. ve Sen. İlhan Engin / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Tanju Korel, Nazan Şoray, Turgut Özatay, Gülgün Erdem, Kemal Aydan, Ercan İnangiray, Yaşar Şener, Hasan Ceylan, / yap. Arda Film

30) **ÇILDIRTAN LSD** - Yön ve Sen. Mümtaz Alpaslan / Gör. Mükrimin Şumlu / Oy, Esen Püsküllü, Orhan Şensoy, Mümtaz Alpaslan, Lami Ateş, Meltem Mete, Talat Gözbak / yap. Dost Film

31) **IZDIRAP ŞARKISI** - Yön. Mehmet Dinler / Sen. Vural Paker / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Murat Soydan, Mine Mutlu, Erol Taş, Muzaffer Tema, Can-Sel / yap. Metin Film

32) **SON MEKTUP** - yön Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal/ Gör. Çetin Gürtop / Oy. Ediz Hun, Filiz Akın, Yusuf Sezgin, Şaziye Moral, Bedia Muvahhit, Nubar Terziyan, Necdet Tosun/ yap. Erler Film

M A R T

33) **ASYALI DİŞİ CENGAVER** Yön ve Sen. Kayhan Arıkan / Gör. Yılmaz Ceylan-Mükrimin Şumlu / Oy. Serap Olguner, Özkan Yılmaz, Baki Tamer, Ferhan Tanseli, Necati Olguner / yap. Sevim Film

34) **BANA DERLER FOSFORLU** Yön. Ertem Göreç / Sen. Burhan Bolan-Muzaffer Salan-Bülent Oran / Gör. Memduh Yükman / Oy. Türkan Şoray Engin Çağlar, Önder Somer, Muhterem Nur, Mine Soley, Münür Özkul / yap. Sine Film

35) **KAPICININ KIZI** Yön. ve Sen. Ülkü Erakalın / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Nazan Şoray, Uğur Güçlü, Mine Soley, Yalçın Gülhan, Feridun Çölgeçen, Handan Adalı, Aliye Rona, Nubar Terziyan / yap. Renkli Film

36) **BİR ŞARKISIN SEN** Yön. Mehmet Aslan / Sen. Vural Paker / Gör. Rafet Şiriner/ Oy. Selda Alkor, Berkant, Meltem Mete, Ergün Rona, Gülsen Erten, Ali Şen, Mürvet Sim, Mümtaz Ener / yap. Nilka Film

37) **HIRSIZ KIZ** (Renkli) Yön. Türker İnanoğlu / Sen Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop/ Oy. Kartal Tibet, Filiz Akın, Hüseyin Baradan. Gülistan Güzey, / Necdet Tosun / yap. Erler Film

38) **ZORRO DİŞİ FANTOMAYA KARŞI** - Yön ve Sen. Feridun Kete / Gör. Erhan Canan / Oy. Nebahat Çehre, Hasan Demirtaş, Tansu Sayın, Turgut Özatay, Faruk Panter, Behçet Nacar / yap. Kımız Film

39) **VATAN BORCU** Yön. Ümit Utku / Sen. Selahattin Burçkin / Gör. Enver Burçkin/ Oy. Nuri Sesigüzel, Zeynep Aksu, Kuzey Vargın, Nedret Güvenç, Süheyl Egriboz, Necip Tekçe, İnci Eroğlu / yap. Kervan Film

40) **ÖLDÜREN AŞK** - yön. Aram Gülyüz / Sen. Ahmet Üstel / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Ediz Hun, Mine Mutlu, Pervin Par, Önder Somer, Süleyman Turan / yap. Metro Film

41) **ALLI GELİN** - yön. Orhan Elmas / Sen. İrfan Sabuncu / Gör. Manasi Fileridis / Oy. Nazan Şoray. Tugay Toksöz, Erol Taş, Cenk Er, Ahmet Turgutlu, Mürvet Sim / yap. Erciyes Film

42) **DÖNÜŞÜ OLMAYAN YOL** Yön. Yücel Hekimoğlu / Sen. Yücel Hekimoğlu / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Nazan Şoray, Kuzey Vargın, Aysel Tanju, Feridun Çölgeçen, Figen Han / yap. Çark Prodüksiyon

43) **SABRIN SONU** - Yön ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Ekrem Bora, Sema Özcan, Ali Şen, Gülsen Erten, Kâzım Kartal / yap. Saba Prodüksiyon

44) **AŞK YARASI DERİNDİR** Yön ve Sen. Suha Doğan / Gör. Suat Kapkı / Oy. Ahmet Sezgin, Sezer Güvenirgil, Özkan Yılmaz, Suha Doğan, Asım Nipton / yap. Kale Film

45) **KADERDEN KAÇILMAZ** Yön: Yücel Uçanoğlu / Gör. Dinçer Önal, Mustafa Yılmaz/ Oy. Tamer Yiğit, Esen Püsküllü, Erol Taş, Ali Şen, Aynur Akarsu, Sami Tunç, Erol Solak, Enver Dönmez / yap. İrfan Film

46) **BATAKLI DAMIN KIZI AYSEL** (İkinci Çevirim) Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Osman Seden / Gör.
/Oy, Ahmet Mekin, Hülya Aşan, Kadir Savun, Gülgün Erdem, Kazım Kartal, Nubar Terziyan / yap. Kemal Film

47) **FAKİR KIZIN ROMANI** - Yön. Aram Gülyüz, Sen, Hamdi Değirmencioğlu / Gör. Kri-

ton İlyadis / Oy. Zeynep Değirmencioğlu, Sema Özcan, Tanju Gürsü, Önder Somer, Oya Peri, Ömercik / yap. Metro Film

N İ S A N

48) SENİNLE DÜŞTÜM DİLE Yön. Nejat Saydam/Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Melih Sertesen / Oy. Kartal Tibet, Sema Özcan, Tanju Gürsu, Esen Püsküllü, Reha Yurdakul/ yap. Acar Film

49) VATANSIZLAR - Yön ve Sen. Yavuz Figenli/Gör. Mustafa Yılmaz/Oy. Engin Çağlar, Can-Sel, Hayati Hamzaoğlu, Erol Taş, Turgut Özatay, Danyal Topatan, Piraye Uzun / yap. Aksel Film

50) NİSAN YAĞMURU - Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Yılmaz Ceylân / Oy. Murat Soydan, Nebahat Çehre, Gülgün Erdem, Hüseyin Zan, Zuhal Üstüntaş, Münur Özkul, Natuk Baytan / yap. Gültekin Film

51) ÇİLE - Yön. Uğur Duru / Sen. Murat Aydan / Gör. Fehmi Eryılmaz / Oy. Hülya Darcan, Kuzey Vargın, Kemal Aydan, Meltem Mete, Sevtap Çetinkale, Turgut Özatay, Ali Ekdal, Danyal Topatan, Ahmet Şensoy / yap. Coşkun Film

52) ZORONUN KARA KAMCISI Yön. ve Sen. Feridun Kete / Gör. Erhan Canan / Oy. Nebahat Çehre, Hasan Demirtaş, Oktay Durukan, Tansu Sayın, Behçet Nacar, Faruk Panter / yap. Kımız Film

53) YALNIZ ADAM - Yön. ve Sen. Seyfi Havari / Gör. Ali Uğur / Oy. Engin Çağlar, Zuhal Aktan, Müjgan Ağralı, / yap. Eren Film

54) KALDIRIM ÇİÇEĞİ - Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Önal / Gör. Necdet Okçugil / Oy. Sadri Alışık, Mine Mutlu, Sevgi Can, Çolpan İlhan, Mine Soley, Renan Fosforoğlu / yap. Er Film

55) HAYAT KURBANI - Yön. ve Sen. Nuri Akıncı / Gör. Mükrimin Şumlu / Oy. Tanju Korel, Sezer Güvenirgil, Tunç Oral, Ferhan Tanseli / yap. Yaşar Ticaret

56) MEZARIMI TAŞTAN OYUN (İkinci Çevirim) - Yön. ve Sen. Kemal Kan / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Nazan Şoray, Tugay Toksöz, Meltem Mete, Özcan Bilge, Erdoğan Seren, Zeki Tüney / yap. Atlantik Film

57) SÖYLEYİN ANAMA AĞLAMASIN Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Dinçer Önal / Oy. Nazan Şoray, Tugay Toksöz, Meltem Mete, Meliha Şoray, Hayal Siren, Neval Sarı, Özcan Bilge / yap. Atlantik Film

58) GALATALI FATMA - Yön. ve Sen. Ülkü Erakalın / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Sevda Ferdağ, Kuzey Vargın, Uğur Güçlü, Çolpan İlhan, Sevda Nur, Nevin Nuray, Diclehan Baban, Handan Adalı, Nubar Terziyan /yap. Renkli Film.

59) HAZRETİ ALİ - Yön Tunç Başaran / Sen. Murat Sertoğlu / Gör. Mustafa Yılmaz / Demir Karahan, Fatma Karanfil, Yılmaz Köksal, Nurhan Nur, Temel Gürsu / yap. Arzu Film

60) MASKELİ SÜVARİ TOM MİKSE KARŞI - Yön. ve Sen. Kayahan Arıkan / Gör. Fahri Danışman / Oy. Ali Bozkurt, Selma Yaprak, Lami Ateş, Ahmet Sert, Muzaffer Mozayik, Hamza / yap. Hakan Film

61) ZORRO - Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Yılmaz Atadeniz/ Gör. Kaya Ererez, / Oy. Tamer Yiğit, Nebahat Çehre, Müjgan Agralı, Reha Yurdakul Danyal Topatan / yap. Atadeniz Film

62) BERDUŞ YILDIZ - Yön. Mehmet Dinler / Sen. Bülent Oran / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yıldız Tezcan, Salih Güney, Önder Somer, Gülgün Erdem, Bedia Muahhit, Altan Günbay, Devlet Devrim, Aynur Aydan, Güzin Özipek, Nesrin Nur, Ali Poyrazoğlu, Aydın Tezel / yap. Metin Film

63) KADERİMSİN Yön Nuri Ergün / Sen. Safa Önal Gör. Necat Okçugil / Oy. Murat Soydan, Mine Mutlu, Mine Soley, Mümtaz Ener / yap. Er Film

64) PARA KANLA ALINIR Yön. ve Sen. Çetin İnanç / Gör. Mehmet Ali / Oy. İzzet Günay, Hülya Darcan, Turgut Özatay, Sami Hazinses, Diclehan Baban, Hakkı Kıvanç, Hüseyin Zan, Hakkı Kıvanç, Süheyl Eğriboz / yap. Şafak Film

M A Y I S

65) KAHRAMAN DELİKANLI Yön. Aram Gülyüz / Sen. Ahmet Üstel / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Ediz Hun, Zeynep Aksu, Süleyman Turan, Altan Günbay, Ferudun Çölgeçen / yap. Metro Film

66) KENDİ DÜŞEN AĞLAMAZ - Yön. Abdurrahman Palay / Sen. İrfan Atasoy / Gör. Ali Uğur / Oy. Nuri Sesigüzel, Hülya Darcan, Tanju Korel, Hayati Hamzaoğlu, Yılmaz Köksal, Benan Öz, Sevtap Çetinkale / yap. İrfan Film

67) KANLI AK Yön. Mehmet Aslan / Sen. Recep Ekicigil / Gör. Ali Uğur / Oy. Ediz Hun, Sezer Güvenirgil, Hayati Hamzaoğlu, Suphi Tekniker, Enver Dönmez Meltem Mete, Türkân Ağralı, Hüseyin Zan, yap. Zümrüt Film

68) SANA YAR OLAMAM Yön. Halit Refig / Sen. Halit Refiğ / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Ahmet Mekin, Eva Bender, Bilâl İnci, Aynur Akarsu /yap. Erman Film

69) VADİLER KAPLANI - yön ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Kaya Ererez / Oy. Tamer Yiğit, Nebehat Çehre, Reha Yurdakul, Attila Ergün, Danyal Topatan / yap. Atadeniz Film

70) MİHRACENİN GÖZDESİ Yön ve Sen. Yavuz Figenli / Gör Dinçer Önal / Oy. Nazan Şoray, Tugay Toksöz, Nusret Özkaya, Meltem Mete, Erdoğan Seren, Bilge / yap. Atlantik Film

71) ALLAH AŞKI YARATTI Yön. ve Sen. Seyfi Havaeri/ Gör. Akanlar / Oy. Engin Çağlar, Sema Özcan, Fatma Karanfil, Ali Şen / yap. Kulup Film

TÜRKİYE'DE FESTİVALLERİN TARİHÇESİ

erman şener

BİRİNCİ BÖLÜM (1948-1962)

Türkiye uzun yıllar filim şenliklerinden de, filim yarışmalarından da habersiz yaşadı. Aslında böyle bir yarışma yapmanın gereği de yoktu. Öyle ya, 1917-1946 arasını kapsayan ilk 19 yıllık dönemde filim sayısı 0-4 arasında oynuyordu. Yani o yıllar filim mi vardı ki yarışması yapılsın? Ama 1947 yılında — bu yazının konusu dışında kalan birçok nedenle — filim sayısında büyük bir artış oldu, yıllık yapım sayısında hissedilir bir «fazlalık» meydana geldi. Bu artış bir sonraki yıl daha da artarak devam edince umutlar arttı, herkes ileriye daha bir umutla bakmaya başladı. 1948 yılının girişiyle Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nde bir yarışma yapsak fikri hakim oldu, iş tezgâhlandı ve böylece o yılın haziran ayında Türkiye'deki ilk film yarışması yapıldı.

1948 — «YERLİ FİLİM MÜSABAKASI»

Bu yarışma için Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC) şöyle bir yol izlemişti. Önce jüri üyelerinin sayısı belli olmuş, sonra 12 kişilik bu jüri 'sinema içi-sinema dışı 'olmak üzere iki eşit parçaya ayrılmıştı. Sinema dışından gelecek jüri üyelerinin tesbiti için **Güzel Sanatlar Akademisine, İstanbul Gazeteciler Cemiyetine** ve **Edebiyat Fakültesine** mektuplar yazılmış; sinema içinden jüriye katılacakların da kontenjanı tesbit edilmişti. Sonra Cemiyet işin kendine düşen kısmını halletti ve **iki yönetmeni (Turgut Demirağ, Refik Kemal Arduman), iki görüntü yönetmenini (Kenan Erginsoy, İlhan Arakon) ve iki oyuncuyu (Kemal Emin Bara, Mahmut Moralı)** seçerek üç kurumdan bildirilecek isimleri beklemeye başladı. Bu bekleyiş de çok sürmedi. Jüri üyesi göndermeleri için kendilerine mektup yazılan üç kurum (**Edebiyat Fakültesi: Mustafa Şekip Tunç, Mazhar Şevket İpşiroğlu Güzel Sanatlar Akademisi: Zeki Faik İzer, Kenan Temizkan - İstanbul Gazeteciler Cemiyeti: Sezai Solelli, Zahir Güvemli**) üyeleri bildirdiler. Böylece 12 kişilik jüri meydana gelmişti. Ne var ki, jüriye Edebiyat Fakültesi kontenjanından dahil edilen M. Ş. Tunç'la, M. Ş. İpşiroğlu çalışmalara başından sonuna kadar katılmadılar; bu yüzden 10 kişi olarak vazife gören jüri ilkin bütün yapımevlerine birer mektup yazarak «Son 3 yılın yapımı olmak şartıyla istedikleri sayıda filimle müsabakaya katılabileceklerini» bildirdi. Bu çağrıya 7 yapımevi uydu. Jüri «Yerli Film Müsabakası» na katılmak için müracaat eden 8 filmi (Atlas Film 2 filim göndermişti.) bir bir seyretti, hatta bazılarını (Unutulan Sır, Bir Dağ Masalı, Karanlık Yollar) tekrar tekrar seyretti ve sonunda sonuçları açıkladı.

«En çok muvaffak olmuş filim: Unutulan Sır
İkinci derecede muvaffak olmuş filim: Bir Dağ Masalı
En çok muvaffak olmuş rejisör: Turgut Demirağ
Operatör (Görüntü yönetmeni): Kriton İliadis
Ses Mühendisi: Yorgo İliadis
Genç kadın artist: Nevin Aypar
Genç erkek artist: Kadri Eroğan
Kadın karakter artisti: Cahide Sonku
Erkek Karakter artisti: Talat Artemel
Senaryo: Turgut Demirağ (Bir Dağ Masalı)
Hikâye: Reşat Nuri Güntekin (Bir Dağ Masalı)
En iyi laboratuar: Ses Film
Fon müziği: Ekseriyetle hiçbiri beğenilmedi.
En iyi orjinal şarkı: Unutulan Sır'da
En iyi dekor: Kadri Eroğan (Yuvamı Yakamazsın'da)

Makyaj: İttifakla yoktur, dendi.» (1)

Türkiye'de yapılan bu ilk filim yarışması dikkate değer birçok özellik taşımaktadır. Bunlardan ilki, belki de başlıcası YFYC nin tutumudur. Aradan bu kadar yıl geçtikten sonra cemiyetin bu konuda iyiniyetli davranıp davranmadığı epey tartışma götürür. İlk nazarda göze çarpan belirtilerin hepsi cemiyetin lehindedir. Öyle ya, cemiyet jüriyi (6'sı sinema için 6'sı sinema dışı) 12 kişi olarak tesbit etmiş ve bir taraftan 'dışardan gelecek üyelerin seçimi işini yüklenmeyip bunu başvurduğu kurumlara bırakırken; diğer yandan da jürinin sinema içi bölüğünü tesbit ederken kendi üyelerine (yani yapımcılara) kontenan ayırmamıştır. Ancak ilk anda 6 + 6 ola-

rak dengelenmiş görünen jürinin aslında (bir tarafta tek elden gelen 6 üye, diğer yandan üç ayrı yerden gelen 2+2+2+=6 üyenin durumu karşılaştırıldığında ilk gurubun tek yönlü hareket ihtimaline karşılık diğer grubun aynı şekilde hareket etme ihtimalinin zayıflığı) 'sinema içi üyelerin' ağır bastığı bir görünüm arzettiği ileri sürülebilir. Bu olmasa bile 'dışardan gelen üyelerden' ikisinin gösteri ve oylamalara katılmamalarıyla jürinin zaten 6+4 şeklini aldığı da buna ilâve edilebilir. 'Yapımcılar'a kontenjan ayırmayan Cemiyetin rejisörlere ayrılan kontenjanı yapımcı rejisörler için kullanması da eleştirilebilir. Hatta önce 8 dalda armağan verilmesi kararlaştırılmışken sonra bu kararın değiştirilip armağan adedinin 17'ye çıkarılması tartışılabilir. Ancak bütün bunları geçersiz kılacak bir «mazeret» vardır ortada. Bu iş Türkiye'de ilk defa denenmektedir. Önde örnek yoktur. Üstelik 10 kişilik jüri gerçekten iyi niyetli davranmış ve ilk defa yapılan bir festivalde 2 dalda ödül vermeme yürekliliğini göstermiştir.

Bu yarışmanın bir olumlu yanı daha vardır. Sinemanın ne bir meslek ne de bir sanat dalı olarak iyice yerleşmediği bir memlekette önceden ödül verilmesine karar verilen 8 dala sonradan jüri tarafından eklenenler hikâye, fon müziği, dekor gibi sinemanın vazgeçilmez öğeleridir. Konu bu açıdan ele alınınca ödüllere yapılan eklemenin sinemayı sinemaya yaklaştırmak amacını güttüğü ortaya çıkmaktadır.

1951-52-53 — «YILDIZ» DERGİSİNİN SORUŞTURMALARI

İlk sayısı 1. Sonteşrin. (   ) 1938 tarihinde çıkan ve bugüne kadar çıkan sinema dergilerinin en uzun ömürlüsü olan «Yıldız» (2) dergisi de 1951 yılından başlıyarak 3 yıl süreyle okuyucuları arasında sinema konusunda soruşturmalar düzenledi, varılan sonuçları açıkladı. Kısaca «Yıldız Soruşturmaları» olarak adlandıracağımız bu soruşturmaların ilki 1951 yılında ve (1950-51 mevsiminde çevrilen filimleri) kapsıyacak şekilde düzenlenmişti. Bu ilk soruşturmadan şu sonuç alındı:

«En muvaffak film: Vatan ve Namık Kemal
En iyi kadın oyuncu: Cahide Sonku (3)
En muvaffak erkek oyuncu: Sami Ayanoğlu»

Üç rejisörün (Sonku, Ayanoğlu, Talât Artemel) elinden çıkan ve teatral bir havanın, ağır bir anlatımın hakim olduğu «Vatan ve Namık Kemal»in seçildiği yıl «Yıldız okuyucuları en iyi erkek ve kadın artist» ödüllerini bu filmin başoyuncularına lâyık görmüşlerdir. Gerçekten o soruşturmada seçilen Cahide Sonku ve Sami Ayanoğlu (Cüneyt Gökçer'le birlikte) «Vatan ve Namık Kemal» filminin oyuncu kadrosunu meydana getiriyorlardı.

Aynı derginin bir sonraki yıl, 1951-52 filimleri için düzenlediği soruşturmanın sonuçları ise şöyleydi:

«En muvaffak filim: Dudaktan Kalbe
En muvaffak kadın oyuncu: Gülistan Güzey
En iyi erkek oyuncu: Muzaffer Tema.»

Raslantılar üzerine kurulmuş basit bir melodram olan «Dudaktan Kalbe»nin başoyuncusu Muzaffer Tema'nın (filim olarak «Dudaktan Kalbe» nin seçildiği yıl) «en muvaffak erkek artist» seçilmesi normaldi ama okuyucular o yılın kadın oyuncu armağanını aynı filimde oynayan Mesiha Yelda'ya değil, Gülistan Güzey'e vermişlerdi. Bu bir raslantı olabileceği gibi, yerli sinemanın kültürlü seyircilerine seslenen bir dergi olan «Yıldız»ın yaptığı soruşturmanın yavaş yavaş amacına yaklaşışının habercisi de olabilirdi.

Bunun böyle olduğu üçüncü yıl daha kesin çizgilerle belli oldu. İlk iki yılın soruşturmalarıyla tecrübe kazanan ve deri değiştirir gibi kendine yenileyen sinemanın gelişimine ayak uyduran «Yıldız okuyucuları dergilerinin üçüncü (ve son) kez yaptığı soruşturmada «onikiden vurmuşlar» ve ortaya şu sonuç çıkmıştır

«En muvaffak film: Kanun Namına
En muvaffak erkek oyuncu: Ayhan Işık
En muvaffak kadın oyuncu: Hümaşah Hiçan
En muvaffak yönetmen Lütfi Ö. Akad
En muvaffak kadın karakter oyuncusu: Lâle Oraloğlu
En muvaffak erkek karakter oyuncusu: Atıf Kaptan.» (4)

1953, 54, 55 — TÜRK FİLM DOSTLARI DERNEĞİ'NİN FİLM FESTİVALLERİ

1952 yılında Lûtfi Akad (yönetmen), Aydın Arakon (yönetmen), Orhan Arıburnu (Yönetmen-Aktör), Hüsamettin Bozok (yayıncı), Burhan Arpad (yazar) ve Hıfzı Topuz (yazar) tarafından **«Türk filimciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletlerarası filimcilik aleminde mümtaz bir mevkie ulaşmasını temin etmek için»** kurulan Türk Film Dostları Derneği (TFDD) 1953, 54 ve 55 yıllarında «Türk Film Festival»leri düzenledi. 1953 yılında düzenlenen ve «Birinci Türk Film Festivali» adıyla kamuoyuna duyurulan ilk şenlik için önce İstanbul sinemalarından birisi kiralanmak istendi. Bu sinemada halkın filmi jüriye birlikte seyretmesi tasarlanıyordu ama sinema bulunamayınca 10 kişilik jüri ön jürinin ilk elemede finale bıraktığı filimleri Mecidiyeköy'deki Erses stüdyosunun projeksiyon odasında seyretti.

TFDD nin bu ilk «festival» inde vazife gören ve **Burhan Arpad, Max Meinecke, Semih Tuğrul, Hüsamettin Bozok, Azra Erhat, Mina Urgan, Orhan Hançerlioğlu, Nevzat Üstün, Zeki Faik İzer, Asude Zeybekoğlu**'ndan kurulu jüri önce festival için bir baraj koydu ve bir filmin başarılı sayılabilmesi jüri tam sayısının en az yarısı kadar oy almasını (5 oy) şart koştu. Filimler seyredildi, oylar verildi, TFDD Birinci Türk Film Festivali'nden şu sonuç alındı:



KEMAL İNCİ / **BELEŞ** OSMAN (Erman Şener Arşivi)

«En Başarılı 5 Türk Filmi: Kanun Namına, Kanlı Para, İki Süngü Arasında, Drakula İstanbul'da

En Başarılı 5 Rejisör: Lûtfi Akad. Orhon Arıburnu, Şadan Kâmil, Mehmet Muhtar, Şakir Sırmalı.

En Başarılı 5 Film Operatörü: Enver Burçkin, Kriton İliadis, Özen Sermet, İlhan Arakon, Şadan Kâmil.

En Başarılı 5 Senaryo Yazarı: Osman F. Seden, Adnan Fuat Aral, Orhon Arıburnu, Ümit Deniz (5. ci yok)

En Başarılı 5 Fon Müziği Bestecisi: Orhan Barlas, Nedim Otyam (Diğer üçü yok.)

En Başarılı 5 Erkek Artist: Turhan Seyfioğlu, Orhon Arıburnu, Atıf Kaptan, Ayhan Işık (5. ci yok.)

En Başarılı 5 Kadın Artist: Lâle Oraloğlu, Nedret Arıburnu, Ayfer Feray. (Diğer ikisi yok.)» (5)

Fazla tartışma yaratmayan bu ilk «Türk Filmleri Festivali»nin «Başarılı» olarak nitelediği 5 filim çeşitli özellikler taşıyorlardı. 5 filmin ilki olan ve sonraki yıllarda bir dönembaşı olarak nitelenecek Kanun Namına'nın aynı yıl değişik amaçlarda değişik yargıcılar tarafından yapılan iki ayrı yarışmada da kazanması sonradan çok ağızda çiğnenecek bir sakızı yalanlıyor ve «Sanat filmi iş yapmaz.» kuralının yanlışlığını ortaya koyuyordu. Memleketimizde yerleşen «sanat filmi» deyiminin yorumlamasında sinemacılar genellikle yanlışlığa düşüyorlar, bu yanlışlığın sonunda ortaya ticari bakımdan başarısız bir yapıt çıkınca da kural bir kez daha tekrarlanarak ortaya sürülüyordu. Oysa 1953 yılında TFDD. jürisiyle, Yıldız'ın Türk sinema seyircilerinin bir kısmı arasında yaptığı soruşturmanın aynı sonuca ulaşması, **ayakları yerden kopuk olmayan her eli yüzü düzgün filmin Türkiye'de iş şansına sahip olduğunu gösteriyordu.**

BİR ZORUNLULUK

Bu yazı, Yeni Sinema Dergisinin sayısı için hazırlandı. Bu bakımdan yazının en geç 14.10.1969 günü teslim edilmesi gerekiyordu. Özel arşivimizde TFDD. nin 1954 ve 1955 yıllarında yaptığı ikinci ve üçüncü festivallere ait «sadre şifa» bir bilgi bulamadık. O yıllarda sinema konusuna en fazla güleryüz gösteren gazete olan «Vatan» ın matbaasına gittiğimizde koleksiyonların gazetenin yeni sahibi sayın Naim Tirali tarafından Ankara'ya götürüldüğünü öğrendik. Gazete koleksiyonlarının bulunduğu Beyazıt Kütüphanesi tamirat dolayısıyla bir süre kapalı olduğu için oradan faydalanmak da kabil olmadı. Bu konuda

başvurduklarımız da birbirini tutmayan bazı sonuçlar verdiler. Bu yüzden incelemenin bu bölümünü zorunlu olarak eksik bıraktık.

Gelecek sayıya yetiştirebilmeyi umduğumuz (1953 ve 1955 yıllarında TFDD. Festivali jüri üyeleriyle kazananların listesi)ne ait notla tamamlanacak bu bölümü bitirmeden şunu da ilâve edelim. 1953, 54 ve 55 yıllarında yapılan TFDD. Film Festival'lerini kazananlara Zühtü Müritoğlu tarafından hazırlanan ve «TFDD Sanat Armağanı» adını taşıyan bronz bir heykel veriliyordu. (6) Ayrıca ilk yılın jürisi sonuçları açıklarken bir karar veriyor ve **«Görülen filimlerin hiçbirinin milletlerarası festivallerde milli temsil kabiliyetini haiz olmadığını»** belirtiyordu. (7)

1959. GAZETECİLER CEMİYETİ İŞ BAŞINDA

Türk sinemasında bir **«Üç Arkadaş»** olayı vardır. Sinema tekniğini zorlamadan anlatacağını yumuşak ve «herkesin anlayabileceği bir dille» anlatan filim konusundan tiplerin çizilişine kadar insanı sımsıkı sarıveren bir sıcaklık içinde Yeşilçam'ın ortasına düşmüş ve Türk sineması için düşüncelerin birden iyimserliğe dönüşmesine yol açmıştı. 1959 Mayısında düzenlenen **«Gazeteciler Cemiyeti Türk Filim Festivali»**ne bakmadan önce bu festivalin işte bu olumlu havanın kol gezdiği bir ortamda yapıldığını belirtmek gerek. Türk aydını, Türk insanı Türk sineması konusunda iyimserdir artık. Yapıtlar da bu kanıyı desteklemekte, sinema seyircinin karşısında o güne dek alışılmamış «eli yüzü düzgünlükte» ki filimler sergilenmektedir.

1959 yılının şubat ayında «Türk sinemasına oyuncu, rejisör, senaryocu, ve teknik eleman olarak emeği geçenlerin» kurduğu Türk Sinema Sanatçıları Derneği (TSSD) ile İstanbul Gazeteciler Cemiyetinin düzenlediği bu festival için 21 filim müracaat etmiş ve ön jüri büyük jürinin seyredeceği 14 filmi ayırmıştı. (8)

Burhan Arpad, Orhon Arıburnu, Adnan Benk, Salâh Birsel, Erden Buri, Sabahattin Eyüpoğlu, Ali Gevgilili, Tarık Dursun Kakınç, Şadan Kâmil, Osman N. Karaca, Halit Refiğ, Tuncan Okan, Çetin Özkırım, Nijat Özön, Haldun Taner ve Semih Tuğrul'dan kurulu jüri «yarışma tüzüğünün bir maddesine dayanarak (Bu Vatanın Çocukları) adlı filmi bu 14 filme ilâveten 15. ci filim olarak festivale davet etti.» (9) Yarışma 20 Mayıs 1959 Çarşamba günü Saray sinemasında başladı. Jüri 26 mayısa kadar filimleri seyretti ve sonuçlar şu şekilde açıklandı:

«**En Başarılı Film: yok**

En Başarılı Rejisör: Atıf Yılmaz (Bu Vatanın Çocukları)

En Başarılı Fotoğraf Direktörü (Gör. Y.): **Kriton İliadis** (Beraber Ölelim.)

En Başarılı Fon müziği: Yalçın Tura (Zümrüt)

En başarılı senaryo: Yok.

En Başarılı Kadın Oyuncu: Yok

En Başarılı Erkek Oyuncu: Sadri Alışık

Jüri Özel Armağanı: Dokuz Dağın Efesi.»

Jüri bir baraj koymuş ve 140 üzerinden 91 puanın sağlanmasını ödül verilmesi için şart koşmuştu. «En Başarılı Filim» oylamasında oylar üç filme dağıldığından (Dokuz Dağın Efesi: 77, Bu Vatanın çocukları: 65, Üç Arkadaş: 65) ödül verilememişti. «En Başarılı Rejisör» seçiminde ise Metin Erksan'ın (yarışmadan çekildiğini belirten) mektubunu alan jüri üyeleri onu oylama dışı tutmuşlardı. «Filim» dalında meydana gelen durum «En Başarılı Kadın Oyuncu» seçiminde de tekrarlandı. Muhterem Nur (59), Lale Oraloğlu (56), Altan Karındaş (51) arasında bölünen oylar bu dalda da kimsenin armağan almasına imkân vermedi.

Sinema eleştiricilerinin çoğunlukta olduğu jürinin kararları çeşitli tartışmalara yol açtı, bu arada «birçok sanatçı ve prodüktör gelecek yıl böyle bir yarışmaya katılmıyacaklarını beyan ettiler.» (10) ve böylece «Gazeteciler Cemiyeti Film Festivali»nin ikincisi yapılamadı. İkinci festivalin yapılmayışında bu neden kadar ertesi yıl devrimin yarattığı çalkantılı ortamın festival fikrini geri plânda bırakışı; daha ertesi yıl ise İstanbul Sanat Festivali içinde bir filim festivali yapılışı da etkili olmuştur.

1961 — «YERLİ FİLİMLER YARIŞMASI.»

1961'de yapılan «Yerli Filimler Yarışması» nın 3 kişilik bir hazırlık komitesi vardı. Başkan: (**Baha Gelenbevi; üyeler: Burhan Arpad, Zeki Faik İzer**) Bu komite eleştiricilerden kurulu bir ön jüri seçti. **A. Metin Öner, Dinçer Güner, Cüneyt Şeref, Yücel Hekimoğlu, Çetin A. Özkırım, Orhan Kuyucaklı, Selmi Andak ve Hayri Caner'**den kurulu bu eleme jürisi katılmak isteyen filimleri seyredecek ve içlerinden bazılarını eleyip kalanları büyük jüriye sunacaktı. İlk günler çeşitli organizasyon bozukluklarıyla yürütülen «yarışma»nın ön jürisine bazı üyeler katılamadılar, katılanlar biraraya gelemediler; bazı filimler jüriye gösterilemedi ve bu hay-huy içinde 7 filim büyük jüri için ayrılıp iş oldu bittiye getirildi. Yukarıda isimlerini verdiğimiz hazırlık komitesi bu kez de büyük jüriyi tesbit etti: **Burhan Arpad, Baha Gelenbevi, Zeki Faik İzer, Orhan Hançerlioğlu, Semih Tuğrul, Asude Zeybekoğlu, Sabahattin Eyüpoğlu, Haldun Taner, Lûtfi Akad, Vedat Ar, Nijat Özön** Bunlardan Özön (davetiyesi hazırlık komitesi tarafından Ankara'daki adresine değil İstanbul'daki Uğur Film Şirketine gönderildiği için) jüriye katılmadı.

Büyük jüri Ayşecik Şeytan Çekici, Denize İnen Sokak, Gecelerin Ötesi, Kırık Çanaklar, Ölüm Peşimizde, Namus Uğruna ve Kanlı Firar'ı seyrettikten sonra sonuçları açıkladı:

«**En Başarılı Film: Kırık Çanaklar**

En Başarılı Rejisör: Memduh Ün (Kırık Çanaklar)

En Başarılı Senaryo: Metin Erksan (Gecelerin Ötesi)

En Başarılı Foto Direktörü: Turgut Ören (Ölüm Peşimizde)

En Başarılı Kadın Oyuncu: Lale Oraloğlu (Kırık Çanaklar)

En Başarılı Erkek Oyuncu: Eşref Kolçak (Namus Uğruna)

Yardımcı Kadın Oyuncu: Mualla Kaynak (Kırık Çanaklar)

Yardımcı Erkek Oyuncu: Kadir Savun (Gecelerin Ötesi)

Jüri Özel Armağanı: Denize İnen Sokak

Belediye Özel Armağanı: Zeynep Değirmencioğlu» (11)

Bu yarışmada sonuçların açıklanmasından sonra birçok eleştirilere uğradı. Üstelik eleştiriler, bu tür yarışmalardan sonra kaçınılmaz olan «Niye o seçildi de bu seçilemedi?» dedikodusu tarzında değil sağlam delillere dayanılarak yapılıyordu. Eleştiriler önce niye eleştiricilerden kurulu 'eleme jürisi' için Nijat Özön, Ali Gevgilili, Tarık Kakınç, Erdoğan Tokatlı gibi yazarlara teklif yapılmadığı noktasından başlıyor, ön jürinin 'Yasak Aşk' adlı filmi görmediği iddia ediliyor, hazırlık komitesinin (özellikle Baha Gelenbevi'nin) taraf tuttuğu söyleniyordu.

1961 — FUAR FİLMLERİ YARIŞMASI

1961 yılında İzmir de festival konusuna el attı. Fuar sırasında düzenlenen Birinci Sanat Festivali'nde «Fuar Filimleri Yarışması» adıyla bir filim şenliğinin yapılmasına karar verildi Bu amaçla filim şirketlerine, sinemayla ilgili kuruluşlara mektuplar yazıldı, çağrılar yapıldı. Ancak ortada bir mesele vardı. Birkaç ay önce İstanbul'da «Türk Filimleri Yarışması» adıyla başka bir festival düzenlenmişti. O festivalin dedikoduları halâ devam ediyor, kamuoyunda festival hakkında; yapımcılarda da «festival sonuçları» hakkında belli belirsiz bir güvensizlik hissi seziliyordu. Bu nedenle, festivale filim getirebilmek ve bu hareketin etrafında bir canlılık yaratabilmek amacıyla festival her türlü koşuldan uzak tutuldu. Ne «başka bir festivale katılmama» koşulu arandı, ne de «o yıl çevrilme» koşulu... Sürenin sonunda festivale katılacak filimler 8 filim belli oldu. Eylûl ayının ilk günlerinde 7 kişilik jüri toplandı, festivale katılmak için müracaat eden **İki Damla Gözyaşı, Gecelerin Ötesi, Ayşecik Şeytan Çekici, Dolandırıcılar Şahı, Kader Yolcusu, Cumbadan Rumbaya, Denize İnen Sokak** ve **Unutamadığım Kadın** adlı filimleri seyretmeye başladı.

Bütün filimleri teker teker seyreden jüride sonuçların açıklanmasına yakın günlerde genel bir «hoşnutsuzluk» hakimdi. Jüri «seyredilen filimler içinde Türk filim ortamını bulan bir filim (ne demekse) bulamamıştı.» (   ) Bu yüzden birincilik ödülünün hiçbir filme verilmiyeceği sanılıyordu.

Son toplantı günü jüri üyeleri önce uzun uzun tartıştılar, sonra oylarını verdiler. Her dalda ayrı ayrı yapılan ve faydalı mı, faydasız mı olduğu epey tartışma kaldırır bu «oylama» şeklinden sonra sayıma geçildi ve sonuçlar alındı. «Türk filim ortamını bulan bir filim» göremeyen jüri buna rağmen birincilik ödülünü vermemezlik etmemiş, 6 oyla «Denize İnen Sokak» adlı filmi birinciliğe lâyık görmüştü. Filme oy vermeyen Ziya Demirel'in ise tartışmalar sırasında açıkladığı «filme oy vermeme nedeni» gerçekten çok ilginçti. Ankara Devlet Tiyatrosunun rejisör-aktörlerinden olan Demirel'e göre «filmin teatral yanı» yoktu, bu bakımdan filim birinci olamazdı. İstanbul'da yapılan ve dedikodusu aylarca devam eden Türk Filimleri Yarışması'nın dedikodusu üzerine gelen ve bu hay-huy arasında fazlaca bir yankı uyandırmadan unutulup giden Fuar Filimleri Yarışmasında ödüller şöyle dağıtılmıştı:

En başarılı filim: Denize İnen Sokak
En başarılı reji: Yok.
En başarılı senarist: Selçuk Bakkalbaşı
En başarılı kameraman: Enver Burçkin
En başarılı erkek oyuncu: Ulvi Uraz
En başarılı kadın oyuncu: Nurhan Nur.

1962 (YA DA) SORUŞTURMALAR YILI.

1962 yılı, filim yarışmaları açısından Türk sinemasına 'Soruşturma yılı' olarak girse yeridir. O yıl — yapılış sırasına göre — **Sine-Film, Ses** ve **Dost** dergileri Türk filimleri konusunda birer soruşturma düzenlediler.

Yılın ilk soruşturmasını **Sine-Film** dergisi yaptı. Yazar, prodüktör, rejisör, artist ve senaristler arasında açılan «Başlangıcından bugüne — gördükleriniz içinde — en iyi 10 Türk filmi hangileridir?» soruşturmasına 14 kişi **(Tarık Kakınç, Cüneyt Şeref, Şükrü Zıngıl, Hüsnü Cantürk, Metin Erksan, Türker İnanoğlu, Fikret Uçak, Memduh Ün, Hüseyin Baradan, Semih Sezerli, Muzaffer Tema, Reha Yurdakul, Orhan Günşiray** ve **Selahattin Yazgan)** cevap verdiler. 14 kişinin listeleri şu sonucu çıkardı: (12)

«Üç Arkadaş	**12 oy**
Beyaz Mendil	**11 oy**
Kırık Çanaklar	**9 oy**
Gecelerin Ötesi, Dokuz Dağın Efesi	**8 oy**
Kanun Namına, Gelinin Muradı, Otobüs Yolcuları	**5 oy**
Bu Vatanın çocukları	**4 oy.**

Senede Bir Gün, Dolandırıcılar Şahı, Namus Uğruna, Ölüm Peşimizde, Ayşecik, İstanbul Sokaklarında, Fakir Kızın Kısmeti 3 oy.

Şubat ayında yapılan bu soruşturmayı **Ses Dergisinin** Eylül ayında sonuçlarını açıkladığı ikinci soruşturma izledi. «SES 1962 Film Armağanı» adını taşıyan yarışma aylarca önce ilân edilmiş dergi kupon yayınlamış ve yarışma etrafında büyük bir ilgi uyandırmayı başarmıştı. Soruşturmanın bitiminde ortaya şu sonuç çıktı: **(13)**

«En beğenilen film: Yılanların Öcü (4124 oy)
Küçük Hanımefendi (3880 oy)
Yaban Gülü (2520 oy)
En Beğenilen Rejisör: Memduh Ün (4123 oy)
Metin Erksan (4003 oy)
Atıf Yılmaz (2059 oy)
En Beğenilen Kadın Artist: Belgin Doruk (8259 oy)
Aliye Rona (2048 oy)
Türkân Şoray (1360 oy)
En Beğenilen Erkek Artist: Ayhan Işık (4151 oy)
Göksel Arsoy (4040 oy)
Fikret Hakan (2053 oy)

Yılın son soruşturması ise Kasım ayında Dost Dergisi tarafından yapıldı. Dost Dergisinin açtığı soruşturmanın konusu Sine-Film'in aynı yılın şubat ayında yapılan soruşturmasının aynıydı, yalnız bu kez soruşturmaya 14 kişi yerine 20 kişi katılıyordu. (Yalnız bu 20 kişiden beşinin Sine-Film'in soruşturmasına da katıldıklarını belirtelim) Bu soruşturmanın sonunda da ortaya şu sonuç çıktı. (14)

«Gecelerin Ötesi	**16 oy**
Üç Arkadaş	**15 oy**
Beyaz Mendil, Yılanların Öcü	**14 oy**
Kırık Çanaklar	**12 oy**
Namus Uğruna, Kanun Namına, Dokuz Dağın Efesi	**10 oy**
Yaşamak Hakkımdır, Gelinin Muradı	**8 oy**

1962 yılında yapılan 3 soruşturmayı (1+2) iki grupta incelemek yerinde olacaktır. İki derginin 10 ay arayla tertiplediği (Başlangıcından bugüne kadar gördüğünüz filimler içinde sizce en iyi on filim hangileridir?) konulu soruşturmaya (14+20) 34 kişi cevap vermişti. Bu 34 kişinin verdiği oyların toplamıyla ortaya şu sonuç çıkıyordu:

«Üç Arkadaş	27 oy
Beyaz Mendil	25 oy
Gecelerin Ötesi	24 oy
Kırık Çanaklar	21 oy
Dokuz Dağın Efesi	18 oy
Kanun Namına	15 oy
Yılanların Öcü	14 oy
Gelinin Muradı	13 oy
Namus Uğruna	10 oy
Yaşamak Hakkımdır	8 oy

Binlerce okuyucusunun katıldığı bir soruşturma yapan Ses Dergisinin ulaştığı sonuçlar da dikkate değer özellikler taşımaktaydı. Ses okuyucuları Küçük Hanımefendi ve Yaban Gülü gibi belirli bir özellik taşımamasına rağmen yılın gişe şampiyonu olan iki filme yer verdikleri değerlendirmede birinciliğe «Yılanların Öcü» gibi hemen bütün soruşturmalarda sözü edilen iyi bir filmi lâyık görmüşlerdi. Bu, sanat filmi iş yapmaz kuralının ayrı bir yalanlamasını teşkil ediyordu.

NOT: 3 bölümden meydana gelen bu küçük incelemenin ikinci bölümü 1962-69 yılları arasında yapılan festival, yarışma ve soruşturmaları kapsamakta; «Bitmeyen Yarış» başlıklı son bölüm ise yapılan yarışma, festival ve soruşturmaların vardığı sonuçlar üzerinde genel bir bakışı ve oranlama yoluyla varılan neticeleri kapsamaktadır.

---

(1) Yıldız Dergisi. 15 Temmuz 1948 sayı: 221 sayfa: 4, 5, 25.

(2) Sonku'nun peşinden gelenler şunlardı: Sezer Sezin, Oya Sensev, Mesiha Yelda ve Gülistan Güzey.

(3) Yıldız'ın ilk sayısında Aynaroz Kadısı'nın setinde yapılmış bir röportajdan başka resim ve karikatürler, Türkiye sinemalarının iki haftalık programları, Betty Grable, Robert Taylor, Sandra Storme, Garry Cooper, Karmen hakkında tanıtıcı yazılar ve erkek modası, güzellik mektupları gibi çeşitli konularda yazılmış kısa notlar bulunmaktadır. Bu «münderecat» tam adı (**Yıldız Onbeş günde bir çıkar gençlik, güzellik, sinema ve sanat revüsü**) olan derginin amacına çok uygun düşmektedir. Yıldız'ın tam bir sinema dergisi oluşu ve sahasında tek kalışını sağlayan atılımı daha ilerki yıllara rastlar.

(4) Yıldız Dergisi 13.9.1952, 20.9.1952, 29.8.1953.

(5) Yeditepe Dergisi 15 Mayıs 1953

(6) Sinema-Tiyatro Dergisi. 15.Temmuz.1959 sayı: 5 s: 8

(7) Bu konuda Zahir Güvemli'nin Sinema Tarihi'nin (Varlık Yayınevi. 1960) Türk sineması bölümünde şöyle bir ibareye rastlanıyor: «Lütfi Akad... 1952 de 'Kanun Namına', 1953 de 'Öldüren Şehir', 1954 de 'Bulgar Sadık' filimleriyle TFDD'nin armağanlarını kazanmıştır.» (Sayfa: 257) Sayın Güvemli'nin festival tarihlerinde 1 yıllık «gecikme,» yaptığı düşünülürse 1954 de «Öldüren Şehir»in, 1955 de de «Bulgar Sadık'ın dereceye girdiği düşünülebilir.

(8) Diğer 14 filim şunlardı: Dokuz Dağın Efesi, Alageyik, Bir Kadın Tuzağı, Beraber Ölelim, Karasu, Ben Kahpe Değilim, Dertli Irmak, İftira, Funda, Yaprak Dökümü, Kederli Yıllar, Zümrüt, Ayrılık.

(9) Yeni Sabah (Salâh Birsel) 30.5.1959

(10) Milliyet. (Tuncan Okan)

(11) Yedinci Sanat Yeni Sinema Haziran. 1961 sayı: 8-9

(12) Sine-Film dergisi 1.Şubat.1962 sayı: 3

(13) Ses Dergisi. 8.Eylül.1962

(14) Dost Dergisi. Kasım 1962 sayı: 20 (Bülent Oran, Ulvi Uraz, Vedat Türkali, Orhan Elmas, Fikret Hakan, Afif Yesari, Tuncan Okan, Atıf Kaptan, Erdoğan Tokatlı, Metin Erksan, Çetin A. Özkırım, Baha Gelenbevi, Hayri Caner, Memduh Ün, Tarık Kakınç İlhan Engin, Semih Sezerli, Agâh Özgüç, Fikret ve K. Savun Görüldüğü gibi Dost'un soruşturmasına katılan 20 kişiden beşi (M. Erksan, M. Ün, T. Kakınç, S. Sezerli, Fikret Uçak) Sine-Filmin de soruşturmasına katılmışlardı.)



EISENSTEIN semineri

FİLİMLERDEN ÖRNEKLERLE

konuşma: onat kutlar

18 mayıs, pazartesi, saat 18.00 T.S.D. merkezi

